

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

491

**ТИПОЛОГИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И
ПРОБЛЕМЫ РУССКО-ЭСТОНСКИХ
ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ**

ТРУДЫ
ПО РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

XXXI

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIINIK 491 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ТИПОЛОГИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ПРОБЛЕМЫ РУССКО-ЭСТОНСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

ТРУДЫ
ПО РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

XXXI

ТАРТУ 1979

СОДЕРЖАНИЕ

А. Ф. Белоусов. О влиянии старинной письменности на мировоззрение русских старожилов Прибалтики	3
И. В. Душечкина. Своеобразие литературной борьбы середины XVIII века (критика — пародия — миф)	13
П. С. Рейфман. К истории славянофильской журналистики 1840-х—1850-х годов	35
В. И. Беззубов, Л. С. Карлик. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898—1904 гг.	59
В. М. Паперный. Блок и Ницше.	84
П. Х. Тороп. Принципы построения истории перевода	107

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 491. Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей. Труды по русской и славянской филологии XXXI. Литературоведение. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор тома И. Чернов. Корректор В. Логинова. Сдано в набор 11. 12. 1978. Подписано к печати 19. IV 1979. Бумага печатная № 2. 60×90 1/16. Печ. листов 8,25. Учетно-издат. листов 9,48. Тираж 800. МВ-01158. Заказ № 5513. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. III

Цена 1 руб. 40 коп.
7—2

О ВЛИЯНИИ СТАРИННОЙ ПИСЬМЕННОСТИ НА МИРОВОЗЗРЕНИЕ РУССКИХ СТАРОЖИЛОВ ПРИБАЛТИКИ

А. Ф. Белоусов

Продолжая свои «очерки» русского фольклора Прибалтики¹, предлагаю вниманию читателей обзор верований, которые выражают представления русских старожилов Прибалтики о будущей судьбе своего общества. Они имеют сугубо эсхатологический характер, так как наши информанты принадлежат к старообрядческой беспоповщине, а она всегда осознавала свое бытие кануном светопредставления, существуя в безотрадной атмосфере «антихристового царства», наступившего с утверждением «еретических новшеств» в русской церкви². Поэтому речь пойдет о будущем всего человечества и мира в целом, которое предсказывается информантами исходя из того, каким изображает его авторитетное для них предание. Чаще всего — это «святые книги»³: информанты будто бы только передают то, что «сказано»/«писано»/«показано»/«предсказано» в «библии» или «писании». Среди старообрядцев «писание» всегда было предметом особенного уважения и легко может оказаться, что ссылка на «книги» является лишь своеобразной гарантией истинности собственных «лжеумствований»⁴

¹ См.: А. Белоусов. Очерки русского старожильского фольклора Прибалтики: I. Предания о расколе. В кн.: Сборник трудов СНО филологического факультета. Русская филология V. Тарту, 1977, с. 3.

² Обстоятельное исследование взглядов старообрядческой беспоповщины на переживаемое ею время см. в работах П. С. Смирнова: Внутренние вопросы в расколе в XVII веке, СПб., 1898; Из истории раскола первой половины XVIII века. СПб., 1908; Споры и разделения в русском расколе в первой четверти XVIII века, СПб., 1909.

³ Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, в кавычки берутся лишь выражения и высказывания самих информантов.

Я искренне признателен студентам Тартуского и Латвийского университетов, которые в 1971—1975 гг. на фольклорных практиках собирали материалы для публикуемых мною «очерков» русского старожильского фольклора Прибалтики.

⁴ Ср.: П. И. Мельников. Отчет о современном состоянии раскола. В кн.: Сборник в память П. И. Мельникова (Андрея Печерского). Нижний Новгород, 1911 (Действия Нижегородской губернской ученой архивной комиссии, т. IX), с. 311.

наших информантов. Какова же действительная природа эсхатологических верований русских старожилов Прибалтики? На этот вопрос мы и попытаемся ответить.

В эсхатологических верованиях наших информантов нет единства взглядов на судьбы мира и человечества. Сосуществуют несколько концепций, среди которых наибольшим своеобразием (по отношению к древнерусской эсхатологии⁵) отличаются представления о будущем «конце света»: что означает здесь или гибель человечества, или мировую катастрофу вообще⁶. В популярных на Руси эсхатологических сочинениях и сказаниях этот момент особо не акцентируется — все внимание поглощено изображением обстоятельств **пришествия** и последующего **суда** над человечеством: решительные же перемены в природе имеют не столько катастрофический, сколько очистительный смысл, а уничтожение всего человечества к моменту **пришествия** предсказывается разве что в некоторых редакциях **Вопросов Иоанна Богослова Господу на горе Фаворской**⁷. Может быть, поэтому среди информантов и существуют разногласия о характере «конца света»: кое-кто из них просто говорит в этой связи о различных эпизодах традиционной эсхатологической легенды, которые с большим или меньшим на то основанием считаются поворотным пунктом в будущих судьбах мира и человечества — от появления «огненной реки» до «второго **пришествия**».

Тем не менее представления о «конце» человечества и даже мира («света») в целом у определенной части информантов существует уже как особая эсхатологическая концепция будущего «краха»/«всегубительства»/«погубительства». Самым же популярным образом «конца света» оказывается «большая»/«всемирная»/«страшная»/«последняя» «война», когда не только «все люди погибнут», но и «всё-всё погибнет: и люди, и звери»/«никого не будет и расти ничего не будет», а в довершение ко всему: «расколется земля на четыре части»/«бомба землю расколется до середины — вот и конец света». Однако видеть в представлении об этой катастрофической «войне» (ср. «не было свету конца и не будет — <вот> если только война») лишь позднейшую инновацию было бы неправильно. Дело в том, что «война» (вернее, **войны**) — это обязательный атрибут изображения мира накануне **пришествия** в старинной письменности, но, свидетельствуя о

⁵ Как она отражается, например, в **Слове псевдо-Ипполита** и в **Кирилловой книге**, в **Житии Андрея Юродивого** и **Откровении Мефодия Патарского**, в **Вопросах Иоанна Богослова Господу на горе Фаворской** и целом ряде других произведений древнерусской письменности.

⁶ Ср. однако: «конца света не будет, а просто все люди погибнут».

⁷ Ср.: «тогда преста(т)ся всяко дыха^нние от земли на см^рть, ни ч^лка ни скота никакого(ж) дыха^нние не буде(т) на земли», — **Памятники отреченной русской литературы**. Собраны и изданы Николаем Тихо^нравовым. Т. II. М., 1863, с. 184.

масштабах социального хаоса «последних времен», они предполагают в итоге только решительное сокращение численности людей (а отнюдь не уничтожение всего человечества). Иногда даже информанты, которые предсказывают гибель человечества во «всемирной войне», кажется, осознают несоответствие своих слов смыслу традиционной эсхатологической легенды: «если война — никого не останется: ни праведных, ни грешных», — говорит один информант и продолжает, — «а <!> в писании сказано <только — А. Б.>, что снидутся люди тогда из семи городов в один жить»⁸. Стоило, правда, подойти ко многим эпизодам **войн**, предсказанных стариной письменностью, в отрыве от их контекста, как они могли показаться действительно гибельными для человечества: такой, например, легко представляется **брань трех царей** в Житии Андрея Юродивого (или **трех юношей бесстыдных** в Откровении Мефодия Патарского), когда «не останется ни еди(н) же и (х)»⁹/«не будет в то время мужа добра, но вси будуть погиб-ли»¹⁰. Мы можем с полной уверенностью судить о знакомстве некоторых информантов с Откровением Мефодия Патарского¹¹. Не является ли и война «трех держав», вследствие которой — по одному высказыванию — «все люди погибнут», глухим отголоском изображения губительной **брани трех царей** в древнерусских литературных сказаниях; и не объясняет ли это происхождение столь необычного для традиционной эсхатологии образа «всемирной войны»? Во всяком случае, именно представления о «последних временах», сопровождающихся (по мнению информантов) последовательным разрушением мироустройства¹², определяют значение «всемирной войны» как катастрофы для всего человечества: она является апогеем социального хаоса, который часто приобретает здесь самодовлеющий характер и развивается до своего внутреннего предела — т. е. «всегубительства». То же самое происходит и с изображением природного хаоса «последних

⁸ Формула заимствована из Слова ⁸тго прр⁸ка Исаия с⁸н⁸ Ам⁸осова — ср.: «и снидоуться от семи градов в⁸ь еди⁸нь градъ жити», — И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1877 (Сборник ОРЯС, т. XVII, № 1), с. 264. Ср. Ам. 4: 8.

⁹ См.: В. Истрин. Откровение Мефодия Патарского и апокрифические Видения Даниила в византийской и славяно-русской литературах. М., 1897, с. 127 (тексты).

¹⁰ См.: Великие Миней четии, октябрь, дни 1—3. СПб., 1870, столб. 215.

¹¹ Так, в одном из высказываний говорится, что «конец света» будет, «когда придет царь Михаил, сядет на престол, сложит под голову руки и скажет: «Больше не могу», — ср. старинное сказание, где Михаил «снемъ <...> с себя венец и во(з)ложи(т) на кр(с)ть, все люде(м) видящи(м) и воде(в) руше свои горе на нбо и даст цр(с)тво бгу и отцу» (см.: В. Истрин. Откровение Мефодия Патарского, с. 128—129 (тексты)).

¹² Подробнее об образе «последних времен» у русских старожилов Прибалтики мы будем говорить в специальной статье.

времен», когда аномальные изменения в природе (например, если «солнце яснее будет, чем обычно, в три раза») способствуют мировой катастрофе: «свет от солнца загорится»/«свет сгорит в огне».

Но «всемирная война (или «огонь»)» — не только крайнее бедствие «последних времен», приводящее к гибели человечества; это еще и наказание за то, что «люди отступили от бога»: как и на «страшном суде», в такой «войне» «никто не спасется» (потому что «все мы грешные, нет негрешных»/«а нас теперь не прощает бог — мы проклятые, грешные»). Этот смысл «конца света» особенно заметен, когда в его образе «всемирная война» объединяется с распадением или расколом «земли» (ср.: «земля разойдется, будет трескаться»/«расколется земля на четыре части» и др.) и потрясением «всей вселенной». И это не случайно: **землетрясение** — обычное наказание для **отступников** в эсхатологической традиции, которая предсказывает даже распадение целого города¹³. Сопровождается **потрясением мира** и само **пришествие**, которое у информантов иногда изображается на фоне как природного, так и социального хаоса: «небо потрясется, земля поколеблется» и вместе с тем «в семи градах и в семи селах пройдет война»¹⁴. А когда оно именуется «концом света», то в предсказаниях о нем полностью доминирует тема социального хаоса: «война всемирная начнется. На небе на востоке крест покажется. В одном конце будет свадьба, в другом — похороны». Все это порождается единством умонастроения информантов: ожидается не милость, но наказание, — в известном смысле концепция «конца света» как «краха»/«всегубительства» и т. п. соответствует духу древнерусских сочинений и сказаний. Мы только пытались показать, что и её развитие определенно могло произойти на основе традиционной эсхатологической легенды.

Концепции «конца света», представляющей его наказанием за воцарившееся на земле зло, противостоит другой взгляд на будущую катастрофу, согласно которому она явится очищением мира, после чего сразу же должен наступить «новый мир» и пойти «новая жизнь». Одним из способов очищения мира у информантов выступает все та же «война»/«последняя война»: «если война наступит», то «может, два или три человека останется и пойдут новые люди, хорошие»/«будет последняя война. На земле останется девять человек. От них пойдет новая жизнь, выберут царя»/«будет <...> война. Тогда выберут царя и выберут такой род, который жить останется». Хотя формально такая «война» гораздо непосредственнее, чем гибельная для человечества «всемирная», напоминает собой многочисленные **войны**

¹³ См. Откр. 16: 19.

¹⁴ Высказывание информанта, безусловно, основывается на формуле Слова Исаия (см. прим. 8), окончательно связывая её с темой «войны» в эсхатологических верованиях русских старожилов Прибалтики.

«последних времен» в старинной письменности — и там и здесь подразумевается лишь резкое сокращение численности людей; но функция её оказывается куда более своеобразной: горстку остающихся в живых людей отождествляют с **праведниками** (которых и в случае «страшного суда» ожидается не слишком уж много). Так «одним» каким-то «родом»/«девятью человеками» и даже «двумя-тремя человеками» открывается «новая жизнь» — очередной этап в истории человечества. Зависимость представления о «последней войне», как о средстве очищения человечества, от её прообраза в книжном предании оказывается настолько сильной, что иногда сохраняется и память о последующих эпизодах эсхатологической легенды: в некоем, весьма отдаленном, будущем предполагаются и «второе пришествие», и «страшный суд». Это свидетельствует о том, что собственно война не является ядром концепции будущей очистительной катастрофы; а лишь только усваивается ею и в виде «последней войны» как бы предлагается новое средство очищения мира.

В этой связи называют еще и «потоп», который — по образцу «ноевого» — должен будет «за беззаконие погубить все». Конечно же, памятью о «новом потопе» и определяются воззрения о периодическом очищении человечества от накапливающегося в нем «прегрешения»: «от Адама люди жили двадцать тысяч лет. За прегрешение он <бог — А. Б.> смыл всех с лица земли. (Остался только Ной с зятем. Когда на гору ходил судно строить — смеялись все)», — а «мы от Ноя живем» (ср. «озеро <имеется в виду оз. Разно в Латгалии — А. Б.> образовалось от ноевого потоп»)/«латгальские холмы ноевым потоком нанесены»/«бабка наш — Ноев. Фамилия его такая, потому как от ноевого потоп» и их род идет») и потому — «конца свете не будет, а перемены народу будут»: будь то от «потоп» (ср.: «может, опять потоп?») или от «огня» (т. к. Ноем «сказали, что потоп» не будет <...> — свет сгорит в огне»¹⁵). И чаще всего очистительную катастрофу, действительно, представляют в образе «огня»/«огненной реки», которая, помимо того, что «все пожжет»/«пожрет все соблазны» — «обновит землю» (это предсказывается и традиционной эсхатологической легендой), уничтожит заодно и «грешников»: «грешники сгорят» в ней, а «останутся одни праведники», «заселят землю» — «тогда-то на земле рай и будет». Концепция будущего очищения мира **огнем** поддерживается эсхатологическими представлениями раннего христианства¹⁶, восходящими в свою очередь к библейской традиции. Они не получили развития в древнерусских сочинениях и сказаниях на эсхатологическую тематику и в них сохраняются лишь глухие

¹⁵ Ср. Быт. 9: 11—17.

¹⁶ См. 2 Пет. 3: 7; 2 Фес. 1: 8 (Ср.: Л. И. Писарев. Эсхатология мужей апостольских. — «Православный собеседник», 1915, февраль, с. 256).

отзвуки представлений о сгорании грешников в **огне**¹⁷ или о земном **рае** для праведников¹⁸. Отметим, однако, что даже идеи и не созвучные позднейшей эсхатологической легенде зачастую выражаются с помощью традиционных её мотивов: помимо «огненной реки», в которую превратился здесь мировой **огонь**, и «креста» (он «будет ярче солнца и всё расплавлять будет, пожигать. Святые неведимые останутся, а грешники сгорят»)¹⁹, укажем еще и на встречающееся у информантов изображение самого **пришествия**, как источника возникновения очистительного огня: «Бог явится как молния²⁰ и это <со> творится так быстро и так сильно, что об этом даже узнать нельзя. Кто грешники — **сгорят в той молнии**, кто праведник — останется в живых», — сообщая образному сравнению реальный смысл, информант возвращает — **пришествию** библейский смысл наказания грешников²¹. Важно и то, что смысл очищения мира настойчиво пытаются передать привычной формулой, именуя его «страшным судом». Несмотря на исконную архаичность этой концепции, она определенно утверждается на основе традиционной эсхатологической легенды, тщательно используя те возможности, которые существуют в ней, для своего упрочения и развития.

Как и представления о «страшном суде» в виде мировой катастрофы, концепция будущего очищения мира существенно расходится с традиционной эсхатологической легендой лишь на сюжетном уровне, но и тут обе эти концепции как бы акцентируют

¹⁷ Так, например, по Слову о втором пришествии Христове, о страшном суде и будущей муке Палладия Мниха грешники «будут опаляемы рекою огненною», и «от пламени реки помрачатся лица и все тела грешников», но они «не будут сожжены до конца» — см.: Соборник. М., 1647, л. 145. Стоит, однако, обратить внимание и на встречающиеся в изображении «последних времен» старинной письменностью сцены **наказания**: нечестивцев — «мнози же от молнии изгорять» (Житие Андрея Юродивого, стлб. 211—212 и др.); или антихриста и его присных — «молния» на них «пущая и громом треская» (там же, стлб. 219). Здесь особенно ощутимо влияние библейской традиции.

¹⁸ См. замечания в Вопросах Иоанна Богослова Господу на Фаворской горе (см.: Памятники отреченной русской литературы, т. II, с. 181) и в Житии Василия Нового (см.: С. Г. Вилинский. Житие св. Василия Нового в русской литературе. Ч. II. Одесса, 1911, с. 505) о том, что праведные и следуют за **землю**: со ссылкой в первом случае — на Пс. 36; во втором — на Мат. 5: 5. Ср. представление о тысячелетнем царствовании праведников на земле в Откр. 20: 4—6.

¹⁹ Ср. в Житии Василия Нового: «крт дръвян видим(м), искры поущающъ дивными лоучями, и светъ соуше предъ лицемъ его тихообразне, яко же лоучя слнчнаа соуши», — С. Г. Вилинский. Житие св. Василия Нового, ч. II, с. 490 (и там же — с. 505 — о кресте: «огненообразен зело»).

²⁰ Ср. Мат. 24: 27.

²¹ Ср. Пс. 7: 14; Прем. 5: 21 и др. В то же время и Кириллова книга предсказывает, что Христос придет **палая и очищая** (см.: Кириллова книга. М., 1642, л. Г, об.), а в описании «последних времен» другими древнерусскими сочинениями и сказаниями на эсхатологическую тематику прямо используется библейский образ **молнии** как наказания отступникам — см. прим. 17.

её отдельные моменты, придавая им сугубо самодовлеющий характер.

Значение традиционной эсхатологической легенды для представлений русских старожилов Прибалтики о будущем мира и человечества обусловлено широкой популярностью среди них самой этой легенды. Поэтому и её эпизоды чаще всего сохраняют свой литературный облик: «последняя война» должна будет привести лишь к уменьшению численности людей (когда «останется одна страна» или «только один мужчина в целом свете»²²); в «огненной реке» «грешные будут»; только «мучиться», но и это необязательно: обычно предсказывается, что **огонь** их вообще не коснется — «люди» тогда «поднимутся на облака» (или, по словам другого информанта, «которые грешные — будут на облаках стоять, а праведные — на воздушях»²³); «крест» же («восьмикопечный»), что «появится на востоке», будет единственно знаком «второго пришествия», которое, хотя и будет «как молния» («на востоке»/«от запада до востока»), но не приведет к немедленному уничтожению «грешников» и, несмотря на то, что в момент «пришествия» — по традиции — «земля поколеблется» и «небо потрясется», собственно «конца света» в этой связи (как и ни в какой другой), конечно же, не предполагается.

Не «конец света» и не очищение мира огнем, а **пришествие с воскресением мертвых** и последующим **судом** над человечеством определяют эсхатологические чаяния большинства наших информантов. По их мнению, самые главные события будущего произойдут уже после того, как «с запада на восток»/«от востока до запада» «пойдет»/«потечет» «огненная река»/«огненное море», от которых «сгорит земля» (нередко предсказывается, что «будет гореть огнем <...> и вода»). Тогда «на востоке мы увидим крест» и «возгремит труба» — «все трубы и органы сверху загремят»/«архангел Михаил будет в трубу трубить»/«затрубят ангелы, архангелы»/«прилетят два ангела и будут держать в руках тру-

²² Представление о том, что после «войны большой» останется «только один мужчина в целом свете», восходит к Ис. 3 : 24, 4 : 1: «И сын твой добрейший егоже любиши, мечемъ падеть, и крепции ваши мечемъ падут <...> И имутся семь жень за мужа единого» — но, конечно же, через посредство эсхатологических сказаний — ср.: «и начнут искати 3 жень единого мужа» в Откровении Мефодия Патарского (см.: В. Истрин. Откровение Мефодия Патарского, с. 127 (тексты)), или — в Житии Андрея Юродивого: «жень 7 искати начнут единого мужа» (см.; Великие Миней четки, стлб. 214).

²³ Противопоставление «облаков» «воздушям» возникло, по всей видимости, из неправильного толкования обстоятельств воскресения мертвых в эсхатологических сказаниях: «живни <...> на купь с ними <мертвыми — А. Б.> взяти будут на облаках на сретение Господне на воздухе» (Великие Миней четки, стлб. 220), — что восходит к словам ап. Павла в I Фес. 4 : 17; явное же предпочтение «воздушей» «облакам» определяется народными представлениями о том, что именно воздух является воплощением **святого духа** в природе — см.: Г. Федотов. Стихи духовные. (Русская народная вера по духовным стихам). Paris, 1935, с. 72—73.

бы. Один будет трубить в небо, а другой будет оповещать звуками грешных людей»²⁴. Наконец, «воскреснут мертвые» («мертвые все встанут <или «восстанут» — А. Б.> из гробов»/«поднимутся из могил» — «войдут» «в свою плоть»/«в свои тела»)²⁵ и «придет»/«спустится» «на землю» «бог»/«Христос». Его **пришествие** скорее призвано внушить людям ужас («как молния появится на востоке»), чем вселить в них надежду — лишь однажды предсказывается, что тогда «петушок за тысячу верст пропоёт и свод небесный обелится». Ощущение собственной греховности («придут нас грешных судить») приводит многих информантов в отчаяние — ведь «суд» «страшный и будет»²⁶: «в книгах сказано, что у людей волосы дыбом станут»²⁷. Сам же «судья будет нелицемерный», а «суд» его — «праведным и честным»: «там никто уже не поможет — ни отец сыну, ни сын отцу»²⁸. В результате «суда» «над всеми людьми — живыми и мертвыми» (мертвым «тоже будет суд: кто — в рай, кто — в ад») «будет разделение: праведных — направо, грешных — налево. «Вы делали дела хорошо, а вы — в муку вечную!»/«грешные пойдут в котел кипеть, а правильные — по праву сторону, в рай. Суд разберет, кого куда». «Петр и Павел — главные апостолы» — «будут стоять у врат рая, про-

²⁴ Последнее высказывание определенно наваяно иконографией Страшного Суда — см.: Н. В. Покровский. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. В кн.: Труды VI археологического съезда в Одессе (1884 г.). Т. III. Одесса, 1887, с. 306.

²⁵ Все немногочисленные подробности «воскресения мертвых» у информантов имеют явно литературное происхождение: во-первых, одновременная с ним смерть «живых» — «воскреснут мертвые, встанут покойники из земли, а живые от страха и ужаса помрут» (ср. о том же в Луцидариусе — см.: И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890, с. 469; и в опубликованном В. М. Истриным Сказании об антихристе — см.: В. И. Истрин. Откровение Мефодия Патарского, с. 224); во-вторых, одинаковый рост воскресших — «все под одну линейку будут»/«все живые и мертвые станут одним ростом» (мысль о том, что люди воскреснут **единым образом**, очень распространена в древнерусских сочинениях на эсхатологическую тематику — см.: И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях, с. 325, 337; Памятники отреченной русской литературы, т. II, с. 176—177, 185).

²⁶ Место «суда» информантами, как правило, конкретно не определяется: он представляется то «на небе»/«на облаках», то «на земле». Лишь один информант сообщает, что «все люди пойдут в Иерусалим»; тут же приводится и характерная только для Жития Василия Нового деталь их внешнего облика: «на каждом человеке будут написаны его грехи», — см.: С. Г. Вилинский. Житие св. Василия Нового, ч. II, с. 489—490.

²⁷ Ср.: «все станем нази яко роженн и власы на главах наших востанут» — С. И. Смирнов. Материалы для истории древне-русской покаянной дисциплины. М., 1912, с. 216, 456. У одной нашей информантки «волосы дыбом <...> встанут» и от «благословения» — в моленной.

²⁸ Как нам кажется, отмеченная информантом невозможность родственной взаимопомощи на «страшном суде» развивает тему одного из ответов на Вопросы Иоанна Богослова Господу на горе Фаворской: родственники в **мире** том не знают друг друга, — см.: Памятники отреченной русской литературы, т. II, с. 177, 185.

пускать народ святой. У врат ада — змея. У змеи жало открыто длинное. И будут через него проходить грешники в ад».

И начинается «новая жизнь» разделенного на «праведников» и «грешников» («праведников от грешников Христос как молнией отсекает») человечества: первые с этих пор будут вечно жить в «рая», а последние — в «аду». Каким же представляется этот «иной»/«новый» мир для людей нашим информантам?²⁹ В образе «рая», где «все хорошо», отчетливо воссоздаются традиционные черты «господнего сада»: «в раю — ангелы <...>, растут разные деревья, плоды»/«в раю — и птицы всякие, и цветы»/«хрухтов много». «Очень красивая» обстановка соединяется с «полным удовольствием» райской жизни: «нет зла, нет зависти»/«там покойно все» — «кто честный, тот будет в раю в покое лежать»³⁰/«сиди да песни пой». Совершенно иным выглядит у информантов «ад»: вместо «вечной жизни» в «рая», здесь — «плохая жизнь»; там — «очень красиво», в «аду» — «очень страшно»: «текут огненные реки, реки змиёв»; если в «рая» — «ангелы», то в «аду» живут бесы. Основным же пунктом противопоставления «ада» «рая» оказывается положение в них человека: «грешника» «на посылках замучают», тогда как «праведнику» предлагается «покой». Не привычные «муки», ожидающие людей в «аду» (называются, кстати сказать, только «котел» и «смола», которую на «грешника» «будут лить»), но зловещая необходимость для них быть там в постоянном (ср.: «на посылках замучают») движении — вот что в первую очередь тревожит воображение наших информантов: «сатана хочет, чтобы ему было на ком ездить и кого мучить». Таким образом, адская жизнь — это жизнь беспокойная: целиком подчиненная чужой, злой, воле (помимо самого «сатаны», еще и «бесам» (которые «на людях бочку со смолой <...> возят»), она будет состоять из «вечной муки» движением³¹. Что касается пространственного приурочения «рая» и «ада» нашими информантами, то по отношению друг к другу они занимают прямо противоположное положение: напомним, как «праведные» после «суда» должны будут «пойти — направо»,

²⁹ Ср.: Л. Зозуля. Изображение ада и рая в некоторых древнерусских текстах. В кн.: Русская филология. Сборник научных студенческих работ. 3. Тарту, 1971.

³⁰ Мотив покоя, безусловно, играет первостепенную роль в народном понимании райского блаженства, которое зачастую и представляется в привычных бытовых образах: так, для сказки-легенды «рай — это хорошая чистая комната с большой пуховой кроватью. «Микола Милосливой пустил в дверь старика Савелия: «Ложись, там тебе покой», — Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1941, с. 355. Однако изображение возлежащих на постелях праведников встречается и в древнерусской книжности — ср. лицевую Повесть о видении Козьмы игумена (см.: Н. В. Покровский. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства, с. 359).

³¹ Это обусловлено отрицательным отношением в народных верованиях к движению. Ср.: О. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 301.

«грешные» же — «налево»; это естественно трансформируется в противопоставление верха низу — о чем судят по изображению «рая» и «ада» на иконах — «вот у нас икона есть — «Страшный Суд»: больше ста лиц. Рай **наверху**, ад **внизу**». Конкретным же содержанием эти понятия верха и низа, как правило, не наполняются: если известно, что «рай на небе», то «ад — неизвестно где»; а когда говорят, что «ад — могила» (ведь «могила — по еврейски: ад»³²), то не определяют местонахождения «рая». Гораздо определеннее у наших информантов выражается стремление подчеркнуть, что «рай» и «ад» располагаются не здесь, но в ином мире («рай на небе — всё на том свете, и ад, наверное, там где-нибудь») или, по крайней мере, помещаются на периферии, в огромном удалении от человеческого мира — по пословице: «рай — **самый край**: сиди и песни пой: ад — **самый зад**: на посылках замучают».

Предсказание будущего суда над человечеством, за которым следует раздельное существование «праведников» и «грешников», в целом довольно-таки схематичны и, переименовывая одни подробности своих источников, не передают другие, подменяя их более привычными для информантов поверьями. Однако именно это и свидетельствует о том, что древнерусское эсхатологическое предание не только известно, но и усвоено нашими информантами, сохраняясь среди них в типичном облике народного верования.

Таким образом, все существующие здесь концепции будущих судеб мира и человечества развиваются в кругу традиционной эсхатологической проблематики, реализуя собой те «наброски, возможности нескольких систем»³³, которые заложены уже в самой старинной письменности. Поэтому образ будущего у русских старожилов Прибалтики неизменно оказывается сотканным из мотивов, образов и деталей, почерпнутых в основном из древнерусской литературной традиции³⁴.

³² Ср. толкование слова «ад» в Кирилловой книге: «адъ греческое слово есть, и разумеется место безведомое, или место темное из ниских пропастей преисподни(х)» (л. 3, об.).

³³ Л. П. Карсавин. Основы средневековой религиозности в XII—XIII веках преимущественно в Италии. — Записки историко-филологического факультета Петроградского университета, ч. 125, Пг., 1915, с. 107.

³⁴ Не только древнерусские сказания и сочинения, но и старинные духовные стихи повлияли на эсхатологические верования наших информантов: так, один из них причиной огня называет смерть «Ильи» и «Еноха», которые «будут ходить по земле и говорить: «Молитесь!»; а представление о том, что от их **от святой крови / Загорится матушка сыра земля**, не встречается нигде, кроме духовных стихов — см.: В. Сахаров. Эсхатологические сочинения и сказания в древне-русской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879, с. 147. Но по отношению к эсхатологическим верованиям духовные стихи определенно выступают как часть древнерусского книжного наследия, существуя по преимуществу в письменной форме и, за немногочисленными исключениями, придерживаясь содержания литературных памятников, распространенных в Древней Руси.

СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ БОРЬБЫ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

(Критика — пародия — миф)

И. В. Душечкина

Острая полемическая борьба как отличительная особенность литературной жизни середины XVIII в. неоднократно отмечалась исследователями¹. Полемика началась в самом конце 1730-х — начале 1740-х гг., со вступлением в литературу ее основных участников, письмом Ломоносова в Академию Наук «О правилах русского стихотворства». Ответ Тредиаковского и эпиграмма Сумарокова не сохранились. Полемика ожесточилась к концу 1740-х — началу 1750-х гг. («Эпистолы» Сумарокова и рецензии на них Тредиаковского, сумароковский «Тресотиниус» и ответное «Письмо от приятеля к приятелю» Тредиаковского, борьба вокруг предисловия к «Аргениде» и т. д.) и не раз вспыхивала в течение 1750-х — первой половине 60-х гг. (пародия на Ломоносова в афише И. П. Елагина, направленной против «Тамиры и Селима»; полемика вокруг «Сатиры на петиметра и кокеток» и «Гимна бороде»; полемические столкновения в журналах; реакция на «Discours sur le progrès des beaux arts en Russie» Лефевра и «Lettre d'un jeune seigneur russe à M. de***» А. П. Шувалова; басенная пикировка Сумарокова и Ломоносова и пр.). С середины 1760-х гг. полемика затихла (в 1765 г. умер Ломоносов, Тредиаковский в последние годы жизни почти полностью отстранился от литературной борьбы), продолжал ее один Сумароков, отстаивая свою правоту в прошлых спорах, стремясь оставить потомкам «объективную» картину прошедшего тридцатилетия новой русской литературы. Эта тенденция отчетливо прослеживается в его поздних статьях, таких как «Предисловие к «Некоторым строфам двух авторов»», «О правописании», «Примечание о правописании», «О стопосложении».

¹ Н. Н. Булич. Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854; И. И. Иванов. История русской критики. Ч. I, СПб., 1898; П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. М.-Л., 1936; Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927 и др.

Что же побудило Сумарокова вновь обратиться к давно отшумевшим спорам, вступить в полемику со своими, уже покойными, противниками? Ответ находим в самих статьях Сумарокова: «Мне уже прискучило слышать всегдашних о Г. Ломоносове и о себе разсуждения»²; «На конец: во надгробной надписи Г. Ломоносова изображено, что он учитель поэзии и красноречия: а он ни кого не учил, и ни кого не выучил <...> но потомки могут или должны будут подумати, что и я по сей ему надгробной надписи был его ученик; а я стихи писал еще тогда, когда Г. Ломоносова и имени не слыхала публика. Он же во германии писати зачал, а я в россия, не имея от него не только наставления, но ниже зная его по слуху. Г. Ломоносов меня несколькими летами был постарее; но из того не следует сие, что я его ученик, о чем я не трогая ни мало чести сего стихотворца предведомлю потомков»³; «Что г. Ломоносов был неисправный и неprovорный стопослагатель, ето я не пустыми словами, но неопровергаемыми доводами покажу; и все мою истинну увидят ясно: что ему мною и самому часто говорено было»⁴. Poleмическая направленность поздних критических статей Сумарокова ясна: они явились реакцией на неверную, с его точки зрения, концепцию литературы середины XVIII в., которая начала складываться в конце 1760-х — начале 1770-х гг. Являлось ли это только личным впечатлением Сумарокова, или «неистинное» представление о предшествующей литературе было объективно присуще литературному сознанию того времени? Естественно, что прежде всего Сумарокова волновала правильная оценка его места в литературе. Его раздражал возрастающий авторитет Ломоносова, закрепление за ним роли учителя русских поэтов, поскольку это наносило ущерб его собственной позиции. Но явление, вызвавшее сумароковский протест, имело и более общий смысл: представление о литературе середины века в литературном сознании рубежа 1760-х — 1770-х гг. в целом подвергалось существенному сдвигу. В дальнейшем это определило представления о ней конца XVIII — начала XIX в. Литературная жизнь и poleмическая борьба середины столетия своеобразно преломилась в восприятии литературных деятелей более позднего времени, воспоминания не совпадали с историческим прошлым. Особенности творчества участников полемики игнорировались. Не соответствовало реальности представление о распределении ролей в литературе только что ушедшей эпохи: Тредиаковский из активного участника литературного процесса превратился в полное ничтожество, пародию⁵, Ломоносов занял

² А. П. Сумароков. Предисловие к «Некоторым строфам двух авторов». В кн.: А. П. Сумароков. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Ч. I—X. Изд. 2-е. Ч. IX, М., 1787, с. 219. В дальнейшем ссылки на Сумарокова даются по этому изданию с указанием части и страницы.

³ Там же, с. 220.

⁴ А. П. Сумароков. О стопосложении, ч. X, с. 51.

место первого поэта (и по таланту, и по времени), получил роль отца русской литературы (он не только первый лирик, но и лучший прозаик-историк⁶, а иногда и создатель русской трагедии⁷), Сумарокову же зачастую отводилось лишь место ученика Ломоносова — трактовка, с которой и спорит Сумароков в своих поздних критических статьях. Неадекватно было и представление о генезисе идей, о преемственности. Так, и сторонники «славенщины» и направление, разрабатывавшее «нежный» стиль, считали своим предшественником Ломоносова⁸, ему могли одновременно приписываться и «нежность» и «громкость»⁹. Игнорировалась роль Тредиаковского, первым поставившего в предисловии к «Езде в остров любви»¹⁰ и в речи на открытии Российского Собрания вопрос о создании русского литературного языка, основанного на употреблении. Был забыт и его приоритет в разработке теории высокого славянизированного стиля в связи с представлением о важных функциях литературы.

Однако мы имеем здесь дело не с бессистемным искажением, вызванным забыванием или незнанием. Сдвиг в восприятии литературного прошлого, наблюдающийся в культурном сознании последней трети XVIII — начале XIX в., имеет регулярный характер и подчиняется определенным закономерностям. Эта трансформация определена, с одной стороны, рядом специфических черт литературы (и, особенно, литературной полемики) середины XVIII в. С другой стороны, однако, сама картина литературного прошлого организуется теперь по законам мифа. Доказательству этого положения и анализу причин, вызвавших вполне опре-

⁵ Ю. Н. Тынянов. О пародии. В кн.: Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 307—308.

⁶ См., напр.: И. П. Елагин. Опыт повествования о России. М., 1803, кн. I, с. XXVII—XXX.

⁷ «... какие трагедии писал он первый на русском языке» (Я. Штелин. Черты и анекдоты для биографии Ломоносова, взятые с его собственных слов. В кн.: Сборник материалов для истории Императорской Академии Наук в XVIII веке. Издал А. Куник. Ч. II. СПб., 1865, с. 401). Штелину следует автор биографического очерка в Полном собрании сочинений Ломоносова 1784—1787 года М. И. Веревкин.

⁸ Особенно яркий пример — статья П. М. Макарова «Критика на книгу под названием «Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка», напечатанную в Петербурге...» («Московский Меркурий», 1803, ч. IV, декабрь) и ответ на нее: С. Бобров. Произшествие в царстве теней или Судьбина Российского языка. Публикация Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского. — Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 358. Тарту, 1975.

⁹ «В нем есть все драгоценно: здесь живность, там плавкость, инде нежность, везде громкость, везде великолепие, великость духа, благородство сердца, поражающая мысли, непрерывное согласие, порядок в расположении, чистота в изъяснении». — М. Н. Муравьев. Похвальное слово Михайле Васильевичу Ломоносову. СПб., 1774, с. 13.

¹⁰ Второе издание «Езды в остров любви» вышло в 1778 г.; в нем воспроизведено было и предисловие; таким образом, оно не являлось редкостью на рубеже столетий.

деленное смещение исторической перспективы, посвящена настоящая статья.

Каковы же особенности литературной полемики середины XVIII в., которые способствовали появлению «мифа»? Литературная жизнь этой эпохи отмечена острой полемической борьбой, отличавшейся ярко выраженным непримиримым и «личностным» характером, что зафиксировано всеми исследователями литературных споров того времени. Однако они объясняли это явление причинами, лежащими вне литературного процесса, не считая его принципиальным свойством полемики и не вскрывая внутренних причин ожесточенности, грубости, личностной ее направленности¹¹. Между тем, личностная окраска литературных столкновений была не чем-то внешним, формальным, а вытекала из глубинных закономерностей.

Наиболее интересное истолкование особенностей полемики дал Г. А. Гуковский в статье «О русском классицизме», связав ожесточенность и личностную направленность литературных споров с основами классицистического мышления эпохи. Для литературного сознания классицизма характерно представление о существовании одной и только одной «истинной» художественной системы, бытующей вне времени и пространства. Творческий акт мыслится как рациональный: создание произведения должно идти по правилам, соблюдение которых обеспечивает приближение его к идеалу. Поскольку каждое художественное задание требует в принципе *одного* решения, а пути достижения литературной нормы рационально заданы, то писатели чуждой школы расцениваются как враги, литературные злодеи, в лучшем случае — как слепцы и невежды. Тем самым литературные споры переносятся в область морали и переходят в брань, личные оскорбления и вражду¹².

Концепция Г. А. Гуковского справедлива и многое объясняет в литературной полемике середины XVIII в. Но она не полна и не рассматривает специфики критических методов того времени, тогда как их анализ позволяет сделать некоторые важные выводы о художественном мышлении эпохи и прояснить причины трансформации картины литературной жизни в сознании последующего времени.

¹¹ Н. Н. Булич объясняет грубость полемики скверным характером и большим самолюбием ее участников (Н. Н. Булич. Сумароков и современная ему критика, с. 60—62); А. М. Скабичевский и И. И. Иванов — неразвитостью литературного и общественного сознания эпохи (А. М. Скабичевский. Очерки истории русской цензуры (1700—1863). СПб., 1892, с. 22—23; И. И. Иванов. История русской критики, ч. I, с. 157); П. Н. Берков — остротой социальной борьбы того времени (П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени, с. 102).

¹² Г. А. Гуковский. О русском классицизме. В сб.: Поэтика. Сборник статей. Л., 1929 (Временник отд. словесн. иск. Ин-та истории иск. вып. 5), с. 52—53.

Нормативное литературное мышление середины XVIII в., опиравшееся на понятие вечного и абсолютного идеала искусства, отрицало право писателя на создание индивидуальной художественной концепции¹³. Стремление рассмотреть критикуемое произведение с точки зрения нормы, идеала, принципиальное неприятие того, что норме не соответствует, вызвало появление весьма специфической по своим методам критики.

1. *Пародирование чужого произведения*. Эта эпоха дала значительное количество пародийных текстов, причем литературная пародия возникала не на периферии литературы, а являлась ведущим жанром полемической перепалки. Назовем некоторые из пародийных произведений, созданных в литературной борьбе середины века: пародийная афиша И. П. Елагина на «Тамиру и Селима» Ломоносова; «Возражение или Превращенный петиметр» Н. Н. Поповского; пародирующий «Сатиру на петиметра и кокеток» И. П. Елагина; «Вывеска» А. А. Нартова, пародирующая объявление о выходе первого тома «Римской истории»

¹³ Настоящая статья не ставит перед собой задачи анализа *реального содержания* художественных концепций каждого из основных участников полемики. Ограничимся указанием на то, что литературные взгляды Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова, безусловно, представляют собой оригинальные системы, существенно отличаясь друг от друга. Однако в определенном смысле их можно рассматривать и как однотипные: общей их чертой является нормативность, направленность на абстрактно мыслимый идеал. Кроме того, вероятно, можно утверждать, что к 1750-м гг. сложилось общепринятое представление о том, что следует считать нормой. Анализ позитивных положений критических и теоретических статей Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова показывает, что их представления о норме, идеале искусства, жанровой системе, авторитетах, путях творчества и т. д. были в достаточной мере близки — в области теории они говорили на одном языке. Характерно, что теоретические разногласия, как правило, не вызывали ожесточенности в спорах и разрешились не в полемике, а в «состязаниях» [см. Г. А. Гуковский. К вопросу о русском классицизме. (Состязания и переводы). В сб.: Поэтика. Сборник статей. Л., 1928. (Временник отд. словесн. иск. Гос. ин-та истории иск., вып. 4)], что само по себе требует сотрудничества и взаимопонимания. Все это не исключало, однако, того, что в творчестве реализовывалась не та система литературных взглядов, которая декларировалась в теории. Таким образом, мы имеем дело со сложным взаимодействием сознательных и бессознательных уровней художественных концепций: А) Общее для всех участников полемики представление о некоей абстрактной теоретической норме; норма эта порождает критерии «истинной» критики; полная реализация ее в творчестве создает «идеальный» художественный текст. В) Индивидуальные теоретические концепции авторов; эти концепции изменяются во времени, развиваются; вместе с тем, каждый автор отождествляет *свой* вариант с общепринятой идеальной нормой. С) Реализация индивидуальных теоретических концепций в творчестве; каждый из авторов считает, что он реализует концепцию А (равную для него концепции В); но реальные художественные тексты Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова, разумеется, не подчинялись и не могли подчиняться полностью ни общим правилам классицизма, ни индивидуальным теоретическим представлениям каждого из авторов. Именно несоответствие художественной практики норме, а также индивидуальные различия в тех системах идей, которые авторы склонны отождествлять с общепринятой нормой, и вызывали полемические столкновения.

Ш. Роллена в переводе Тредиаковского, помещенное переводчиком в «Санкт-Петербургских ведомостях», а также поэтический стиль Тредиаковского вообще; «Переодетая борода или Имн пьяной голове» — пародия на «Гимн бороде» Ломоносова; «Вздорные оды» Сумарокова и мн. др.

В тех случаях, когда нельзя говорить о пародии в полном смысле слова, наблюдается введение элементов пародий в непародийные полемические произведения. Это явление чрезвычайно широкое и обнаруживается в самых различных жанрах, особенно часто — в литературной эпиграмме. Так, последний стих эпиграммы Ломоносова «Женился Стил, старик без мочи...» — «Что на супружню смерть не тронута взирала» — пародирует галлицизм из монолога Гертруды в трагедии Сумарокова «Гамлет»: «И на супружню смерть не тронута взирала» (действие II, явление второе); в «Эпиграмме на Ел<агина>» М. Г. Собакина <?> в стихах: «Богатство на табак свое, зная, издержал, / Как засыпался им, стихи когда писал» — пародируются строки из елагинской «Сатиры на петиметра и кокеток»: «Увидел бы, как я по горнице верчуся, / Засыпан табаком, вздыхаю и сержуся»; в эпиграмму Ломоносова «Искусные певцы всегда в напевах тщатся...» включена графически выделенная в тексте эпиграммы пародия на грамматику и орфографию Тредиаковского: «Свиньи визги вси и дикии, и злыи, / И истинныи ти, и лживы, и кривыи». Примеры можно продолжать, но ограничимся приведенными. Элементы пародии могли вводиться и в комедию. В «Тресотиниусе» Сумароков в речах Тресотиниуса пародирует лингвистические теории и стиль Тредиаковского, а также вкладывает ему в уста пародийную песню, сочиненную «хореическими стопами». В «Чудовищах» также действует пародийный персонаж Критициондиус, речь которого и проповедуемые им взгляды спроецированы на эстетическую и лингвистическую концепцию Тредиаковского. Элементы пародии обнаруживаются практически во всех произведениях, связанных со стихотворной полемикой вокруг «Сатиры на петиметра и кокеток» и «Гимна бороде». Наконец, пародийный элемент регулярно встречается в критических статьях и выступлениях. Сближают критику с пародией обычная для критики середины века игра на грамматических неточностях, особенностях орфографии и акцентуации слов, придирки к опечаткам¹⁴ (ср. статьи Сумарокова «О правописании», «Примечание о правописании», «О стопосложении»; «Письмо от приятеля» Тредиаковского и т. д.). К пародийному эффекту приводил и такой распространенный прием критики, как пересказ стихотворного произведения прозой: «И так, вот ея <оды Сумарокова — И. Д.> все нагое содержание: Полно вам воевать,

¹⁴ Характеристику пародии с этой точки зрения см.: Ю. Н. Тынянов. О пародии, с. 297—298.

мы уже покой имеем; да и вы соседи покойтесь, и надейтесь на сию руку, которая всех неприятелей, сколько б их ни-было, преодолееет. Но чего ради я толь дерзок, что Елисавету хочу прославлять: она и без меня несравненно прославлена...» и т. д.¹⁵ (курсив мой — И. Д.).

Критические жанры, однако, могли включать в себя пародию и в чистом виде. Так, в письме к И. И. Шувалову по поводу «Сатиры на петиметра и кокеток» критика Ломоносовым елагинского текста является по существу пародией. Ломоносов делает вид, что не понимает метафор: ««Рожденным из мозга богини сыном», то есть мозговым внуком, не чаю, чтоб А<лександр> П<етрович> хотел назваться, особливо что нет к тому никакой дороги <...> «Наперсником Буаловым» назвать А<лександра> П<етровича> несправедливое дело. Кто бы Расина назвал Буаловым наперсником, то есть его любимым прислужником, то бы он едва вытерпел; дивно, что А<лександр> П<етрович> сносит»¹⁶.

2. Собственно критика, анализ чужого произведения. Пародия середины XVIII в., отрицая право автора на создание индивидуальной художественной системы, вскрывает бессмысленность пародируемого произведения с точки зрения нормы путем гиперболизации его характернейших приемов, доказывает несоответствие произведения идеалу путем создания намеренно хаотичного текста. В критике наблюдается то же игнорирование индивидуальности авторского текста, подчинение его номирующему идеалу. Однако несоответствие критикуемого произведения «правилам» (т. е. требованиям разума) демонстрируется не путем создания параллельного текста-пародии, а разъясняется и доказывается логически. Во «Вздорных одах» Сумароков пародирует метафоризм ломоносовских од, а в критических статьях он путем анализа демонстрирует несоответствие ломоносовского метафорического словоупотребления нормам языка (выступающим в системе классицизма как художественная норма), здравому смыслу и законам природы¹⁷. В статье «Критика» на оду «Сумароков недоволен стихом:

¹⁵ В. К. Тредиаковский. Письмо в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне в свет изданном от автора двух од, двух трагедий, и двух эпистол писанное от приятеля к приятелю. В кн.: Сборник материалов для истории Императорской Академии Наук в XVIII веке, ч. II, с. 472. В дальнейшем: Письмо от приятеля к приятелю.

¹⁶ М. В. Ломоносов. 1753 октября не ранее 16. И. И. Шувалову. В кн.: М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений в 10 тт. Т. 10, М.-Л., 1957, с. 493—494. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

¹⁷ Эти два направления (лингвистическое и логическое) вообще характерны для критики метафоризма в критических работах середины XVIII в. 1) Классицизм допускает языковую, общепринятую метафору и не допускает метафору индивидуальную, поэтическую («Я не знаю сверх того, что за ограда

«Блестящая с вечной высоты».

Можно сказать вечные льды, вечная весна. Льды потому вечны, что никогда не тают, а вечная весна что никогда не допускает зимы, а вечная высота, вечная глубина, вечная ширина, вечная длина, не имеют никакого знаменования»¹⁸. Или:

«И зрак приятнее рая».

<...> Зрак приятнее рая, сказать не можно. Какойнибудь земле можно сказать приятнее рая. На пример Италия приятнее рая; а о зраке человеческого надлежало бы сказать, на пример так: *И зрак приятнее зрака богини*, или чтонибудь иное сему подобное»¹⁹ Таков же критический метод Тредиаковского. Он логически доказывает несоответствие метафоры «правильному» словоупотреблению, критикуя в сумароковском переложении 143 псалма выражение «прости зеницу»: «Зеница есть Славенское слово; а по нашему просто называется озарочко. Но никто еще толь дерзновенный, и толь несвойственный фигуры не употреблял у нас: ибо говоря, распростерть озарочко, есть означать, что оно так простирается, как рука. Подлинно, можно сказать, что зрение далеко распростирается; однако чрез сие означается действие видения, а не орудие, которым зрим. Но зеница есть орудие видения, а не действие его. Следовательно, Авторова, *прости зеницу*, есть ложная мысль, и несвойственное зенице дело»²⁰. Далее Тредиаковский разъясняет бессмысленность метафорического словоупотребления «разрушь народы»: «В пятом стихе положил он <Сумароков — И. Д.>, *разрушь народы*; но глагол сей есть так града тишина. Я думаю что ограда града войско и оружие, а не тишина — А. П. Сумароков. Критика на оду, ч. 10, с. 77; сходным образом Тредиаковский допускает употребление «разрушь дружбу» и считает неправильным «разрушь народы» — В. К. Тредиаковский. Письмо от приятеля к приятелю, с. 447). 2) Метафора сопоставляется с законами природы и здравого смысла (ср.: «В сей строфе, Государь мой, не против грамматики уже погрешено: здесь соврано против общия Философическая правды. Кто Господина Автора научил, что ветер пыль в ничто преводит? Сим бы способом, по седми тысячах лет от сотворения света по нашему счислению, давно уже вся земля в ничто была превращена. Ветер пыль только с одного места на другое преводит, а не в ничто обращает: от количества сотворенныя материи, по мнению знатнейших Философов, ничего не пропадает; но токмо она инде прибавляется, а инде потомуж убавляется. Но сие, Государь мой, не Филологическое, да Философическое, и для того можно такое незнание Автору опустить» — В. К. Тредиаковский. Письмо от приятеля к приятелю, с. 444—445; «Сказано в той же строфе к тишине:

*Сокровищ полны корабли
Держат в море за тобою;*

Что корабли держат в море за тишиною, и что тишина им предшествует, об этом мне весьма сумнительно, можно ли так сказать; тишина остается на берегах, а море никогда не спрашивает, война ли или мир в государстве, и волнуется тогда когда хочет, как ни случится в мирное ли, или в военное время» — А. П. Сумароков. Критика на оду, ч. X, с. 78). В пародиях подвергается критике и то, и другое нарушение норм.

¹⁸ А. П. Сумароков. Критика на оду, ч. X, с. 79.

¹⁹ Там же, с. 79—80.

²⁰ В. К. Тредиаковский. Письмо от приятеля к приятелю, с. 446—447.

же не приличен тут. Мы можем только говоря рассеять; развевать, раззорять, рассыпать, потреблять, истреблять народы; или так же можно нам говоря и разженуть народы: но разрушать умеем мы города, и прочия здания; или иногда разрушаем мы и дружбу; но никогда не разрушаем народы»²¹.

Особенно наглядны те случаи, когда критика и пародия обращают свое внимание на одно и то же явление. Так, употребление Сумароковым галлицизма в монологе Гертруды вызывает возражения и Ломоносова, и Тредиаковского. Ломоносов пишет известную эпиграмму, пародируя в последней строке стих Сумарокова:

«Женился Стил, старик без мочи,
На Стелле, что в пятнадцать лет,
И, не дождавшись первой ночи,
Закашлявшись, оставил свет.
Тут Стелла бедная вздыхала,
Что на супружню смерть не тронута взирала»²²

Тредиаковский же подвергает галлицизм анализу с точки зрения языковых норм: «В Трагедии Гамлете, говорит у Автора женщина именем Гертруда <...>, что она

И на супружню смерть не тронута взирала.

Кто из наших не примет сего стиха в следующем разуме, именно, что у Гертруды супруг скончался не познав ее никогда, в рассуждении брачного права, и супружеской должности? Однако Автор мыслил не то: ему хотелось изобразить, что она нимало не печалилась об его смерти»²³ (курсив мой — И. Д.).

3. Замена авторского текста новым. Критикуемый текст отвергается как не отвечающий норме, вместо него предлагается новый, написанный в соответствии с правилами (как их понимает критик). Этот критический прием имеет чрезвычайно широкое распространение. Наиболее часты случаи замены одной «неправильной» строки. Например, вместо ломоносовского «И зрак приятнее рая» Сумароков предлагает: «И зрак приятнее зрака богини, или что нибудь иное сему подобное»²⁴; вместо «Или я ныне позабылась / И с онаго пути склонилась, / Которым прежде я текла?» — «Или я ныне позабывшись / С онаго пути склонилась, / Которым прежде я текла?»²⁵. Тредиаковский заменяет сумароковское «Умножь сей Девицы леты» на «Умножи сей Девицы леты, или правее Умножь сея Девицы леты»²⁶ и «Делá, что Небеса прон-

²¹ Там же, с. 447.

²² М. В. Ломоносов. «Женился Стил, старик без мочи...», т. 8, с. 211.

²³ В. К. Тредиаковский. Письмо от приятеля к приятелю, с. 476—477.

²⁴ А. П. Сумароков. Критика на оду, ч. X, с. 79—80.

²⁵ Там же, с. 85.

²⁶ В. К. Тредиаковский. Письмо от приятеля к приятелю, с. 470.

зают, / Лесá, и гордые валы» на «Делá, что в небо проникают, / В лесá, и в гордыи валы»²⁷. Примеры можно умножить. Иногда даются и новые варианты целых строф. Так, Тредиаковский переделывает сумароковскую строфу

«Да свёркнут молни, гром Т в о й грянет,
И взыдет вихрь из земных недр;
Рази врага, и не востанет;
Пронзи огнем ревуший ветр;
Смяти его пустивши стрёлы;
И дай покой в мой пределы»

на:

«Да сверкнут молни, гром да грянет;
Да взыдет вихрь из земных недр;
Рази врага, да не востанет;
Пронзи огнем ревуший ветр;
Смяти его пустивши стрёлы:
Но дай покой в мои пределы»²⁸

Характерно примечание, которым он снабдил свою переделку: «Прошу, благоволите судить по сáмой беспристрастной справедливости, чья строфа громче»²⁹.

Аналогичным методом критики (предложением своего варианта текста взамен менее «правильного» чужого) являются, в сущности, те виды литературных состязаний, когда авторы соревнуются в переводе одного и того же произведения или в разработке одной и той же темы³⁰. Характерна в этом смысле критическая работа Сумарокова «Некоторые строфы двух авторов», в которой он помещает рядом для сравнения избранные свои и ломоносовские строфы. В ряду этих явлений следует рассматривать и попытку Сумарокова сделать вслед за Тредиаковским гекзаметрический перевод «Телемака» Фенелона.

Как видим, вся критика середины XVIII в. исходит из представления о соответствии/несоответствии рассматриваемого текста абстрактным нормам языка и разума. Поэтому критика чаще всего сводится к анализу (или подменяющей его демонстрации) примеров подобных несоответствий. При этом критик не допускает ни возможности того, что анализируемое произведение подчинено каким-то иным, чем у него, нормам, ни того, что его собственные представления о мире или о правильном языковом употреблении могут не соответствовать идеальной норме.

Три названных способа критики объединены общим отношением к авторскому тексту. Они сталкивают две системы: худо-

²⁷ Там же, с. 455—456.

²⁸ Там же, с. 446.

²⁹ Там же.

³⁰ Г. А. Гук о в с к и й. К вопросу о русском классицизме. (Состязания и переводы), с. 138—146; он же. О русском классицизме, с. 21—49.

жественную систему критикуемого произведения (отчасти отражающую теоретические взгляды автора и представляющуюся ему реализацией идеала) и нормативную систему взглядов критика, которую этот последний, в свою очередь, считает тождественной общепринятому идеалу и единственно истинной.

Пародийный эффект возникает при изменении литературного произведения как системы, при переводе его в другую систему художественных идей³¹. Это обнажает условность приемов пародируемого произведения и разрушает его как художественное единство. В пародии середины XVIII в. в качестве системы, в которую переносится пародируемое произведение, всегда выступает норма — то, что пародист считает общепринятым идеалом. Это вызывает разрушение индивидуальной художественной системы произведения. Поэтому оно представляется пародисту абсурдным и хаотичным. Как абсурд и хаос авторская система и представлена в пародии.

Критика этого времени тоже сталкивает две системы художественных ценностей — авторский текст и норму. Оцениваясь по «правилам», критикуемое произведение не могло быть осмыслено критиком в его внутреннем художественном единстве и воспринималось как «неправильность», дурной вкус, «смеха и презрения достойный сумбур»³². Авторская система выступала как сдвинутая, что вызывало пародийный эффект³³.

Аналогичная критическая позиция обнаруживается и в стремлении критика переделать «неправильный» текст. К произведению, подлежащему переделке, критик подходит как к по незнанию или по глупости созданной бессмыслице, которую, переделав в соответствии с правилами, можно приблизить к идеалу. Снова сталкиваются две системы: индивидуальная (критикуемого автора) и нормативная (принадлежащая критику), и индивидуальная отрицается как не соответствующая правилам. Однако если в пародии и критике в явном виде представлены обе системы — критикуемая и критикующая (авторская система дана в сдвинутом виде, система критика или пародиста выступает как вызывающая смещение), то при переделке критикуемая система попросту отбрасывается, заменяясь новой. Поэтому здесь нет оснований говорить о смещении авторской системы. Пародийный эффект отсутствует. В дальнейшем нас будут интересовать пародии и критические статьи, в трансформированном виде сохраняющие авторское слово.

Смещение индивидуальной художественной системы, обнажение ее условности приводит к проявлению личности автора: «Ав-

³¹ Ю. Н. Тынянов. О пародии, с. 294.

³² В. К. Тредиаковский. Письмо от приятеля к приятелю, с. 473.

³³ Элементы пародии, конечно, можно обнаружить в критике любой эпохи. Но только строго нормативное эстетическое сознание середины XVIII в. могло дать критику, столь близкую по своим методам к пародии.

торская речь, будучи нарушена, смещена, становится речью автора <...> вместо авторского речеведения появляется речевое поведение автора, вместо речевой позиции — речевая поза»³⁴. Разрушение индивидуальной художественной системы критикуемого или пародируемого произведения неизбежно вводило в поле зрения личность автора. Это было явлением чрезвычайной важности: литература классицизма в принципе внеличностна, она игнорирует творца как личность. Ее интересует только большее или меньшее приближение произведения к идеалу. В оде, трагедии, басне личность автора отсутствует. Она никого не интересует — важна только большая или меньшая правильность разрешения художественного задания. Критика и пародия, сходные по своим методам, прекращали абстрактное бытие произведения на лестнице литературных достижений. Произведение начинало связываться с личностью конкретного писателя. Критика и литературная пародия были, таким образом, единственными жанрами литературы середины XVIII в., учитывавшими личность автора-творца.

Итак, пародийный механизм вводил на страницы критики и литературной полемики личность автора со всеми ее индивидуальными особенностями. Это вело к появлению в критических и пародийных произведениях устойчивых образов литературных противников. Они были очень далеки от действительности, хотя и наделялись реальными биографическими чертами, позволявшими соотносить их с конкретными людьми. Это были гротескные, гиперболизированные, пародийные образы-маски. Их пародийный характер подчеркивался условными комическими именами, закреплявшимися за ними (Афросин, Балабан — И. П. Елагин; Штивелиус, Тресотиниус, Сотин — Тредиаковский; Аколост — Сумароков; Телелюй — Ломоносов).

Наиболее устойчивыми и законченными оказались, естественно, образы трех главных участников полемики: Ломоносова, Сумарокова и Тредиаковского. Степень их оформленности и достоверности в глазах современников была различной. Самым завершенным и стабильным был пародийный образ Тредиаковского. Этот образ нелепого педанта и бездарного поэта был впервые в печатном тексте введен Сумароковым: «А ты, Штивелиус, лишь только врать способен». В дальнейшем вокруг него концентрировались определенные пародийные детали — такие, как «славенщизна» («Г. Тредьяковской в молодости своей, старался наше правописание испортить простонародным наречием, по которому он и свое правописание располагал: а в старости глубокою и еще учиненною самим собою глубочайшею Славенщизною»³⁵), введение необычной графики («Тресотиниус. <...> Запись, тут поставь зело. Подъячий. Благодетель мой, у нас зела в приказах не пишут;

³⁴ Ю. Н. Тынянов. О пародии, с. 302.

³⁵ А. П. Сумароков. О правописании, ч. X, с. 15.

ныне зела и в письменных азбуках нет. *Тресотиниус*. Я хочу, и действительно хочу, чтоб стояло зело, а не земля»³⁶) и упрямое отстаивание ее («*Тресотиниус*. Я содержу, что твердо ободной ногой правильные; ибо у Греков, от которых мы литеры получили, оно ободной ногой, а треножное твердо, есть некакой урод, не имущий с греческим твердом, ни малого свойства»³⁷), странная орфография («На чтоже, Трисотин, к нам тянешь *И* не к стати?»³⁸), восклицания посреди фразы («Завсегда так презираешь, о! увы! моих злых бед!»³⁹ или «Да и по-руССкому — какая, о, премена! — / В продаже есть на том дворе, где сам толмач / Живет...»⁴⁰), дактило-хореи и т. д. Объединяются все эти характеризующие Тредиаковского черты понятием «педанство» (так, и Тресотиниус, и Критициондиус названы у Сумарокова педантами). Пародийный образ Тредиаковского делался все более полнокровным, непреложным и наконец полностью заменил в сознании современников (а затем и потомков) представление о реальной личности поэта и его художественной позиции. Биография Тредиаковского представлялась как ряд анекдотов (рассказ о встрече юного Тредиаковского с Петром I, сказавшим: «Вечный труженик, а мастером никогда не будет»; слухи о «всемилоstitившей» оплеухе, истории о снотворности «Тилемахиды» и пр.). Пародийный образ Тредиаковского получил широкое распространение. Он стал общепринятым синонимом глупости, трудолюбивой бездарности, поэтической тяжеловесности. Он обладал такой жизненной достоверностью в глазах позднейших поколений, что послужил прототипом литературного героя в повести Лажечникова «Ледяной дом».

Образы Ломоносова и Сумарокова сложились менее полно и устойчиво. Однако на страницах критики и литературной полемики легко обнаруживаются пародийные персонажи-маски, прочно соотносенные в литературном сознании эпохи с именами Ломоносова и Сумарокова. Наиболее заметной чертой образа Ломоносова была его склонность к вину («...о винной бочки вид!»⁴¹; «Он, знатно, что тогда был шумен от вина; / Бросаться ж на людей — страсть пьяницы всегда»⁴²; «Хоть глотку пьяную закрыл,

³⁶ А. П. Сумароков. Тресотиниус комедия, ч. V, с. 319.

³⁷ Там же, с. 305. Ср. высказывание Тредиаковского о графике и орфографии: ««Сия мелочь снаружи токмо кажется мелочью а в самой вещи основание всему учению.» Эта мелочь весьма крупна!» (В. К. Тредиаковский. Разговор между Чужестранным человеком и Российским об Орфографии старинной и новой и о всем что принадлежит к сей материи. СПб., 1748, с. 10—11).

³⁸ М. В. Ломоносов. «Искусные певцы всегда в напевах тшались...», т. 8, с. 542.

³⁹ А. П. Сумароков. Тресотиниус комедия, ч. V, с. 302.

⁴⁰ А. А. Нартов. Вывеска. В сб.: Поэты XVIII века. Изд. 2-е. Т. 2, Л., 1972, с. 402 (Библиотека поэта, Большая серия).

⁴¹ В. К. Тредиаковский. Ответ Тредиаковского на Ломоносова. Там же, с. 388.

⁴² Неизвестный автор. На Телелюя. Еллагину. Ответ неизвестной. Там же, с. 388.

отвисши зоб, / Не возьмешь ли с собой ты бочку пива в гроб?»⁴³). Он представлен как выскочка и хвастун («Дел славою своих он похвалялся больно, / И так уж говорил, что не нашлось ему / Подобного во всем, ни ровни по всему»⁴⁴). В маску «Телелюя» вводился и признак низкого происхождения, что трактовалось как «подлость» со всеми оттенками оскорбительной семантики этого понятия. Характерно, что Ломоносов пытался передать черты «своей» маски Трисотину-Тредиаковскому: «Никто непоминай нам подлости ходуль / И к пьянству твоему потребных красуль»⁴⁵. Наконец, Ломоносов — «парнаска грязь, маратель, не творец»⁴⁶, он не умеет правильно располагать свои оды («В прочем я свои строфы распоряжал, как распоряжали мальгерб, русо и все нынешния лирики; а Г. Ломоносов етова не наблюдал; ибо наблюдение сего, как чистота языка, гармония стопосложения, изобильныя рифмы, разношение негласных литер, непривыкшим писателям толикаго стоят затруднения, коликую приносят они сладость»⁴⁷).

Сумароков выступает в пародиях и критике прежде всего как злобный завистник и хвастун («Аколаст, злобствуя...»⁴⁸; «Свяжись с тем человеком, который ничего другого не говорит, как только всех бранит, себя хвалит и бедное свое рифмачество выше всего человеческого знания ставит»⁴⁹). Он глупец и невежда («Не могу удержаться, чтоб вам, Государь мой, не предложить теперь непреодолеаемаго доказательства в том, что Авторово знание так мало, что меньше нельзя <...> Видитель, какой он глупинькой: не знает, что у Греков нет *ичов* так, как на нашем языке»⁵⁰). В характеристику входят и физические недостатки Сумарокова: заикание и тик («Аколаст, злобствуя, всем уши раскричал, / Картавил, шепелял, качался и мигал...»⁵¹). Наконец, Сумароков — бездарный поэт, заимствующий свои произведения («Génie créateur перевел в свои трагедии из французских стихотворцев,

⁴³ В. К. Тредиаковский. «Хоть глотку пьяную закрыл, отвисши зоб...». Там же, с. 399.

⁴⁴ В. К. Тредиаковский. Самохвал. Там же, с. 371.

⁴⁵ М. В. Ломоносов. Зубницкому, т. 8, с. 630.

⁴⁶ В. К. Тредиаковский. «Не знаю, кто певцов в стих вкинул сумасбродный...» В сб.: Поэты XVIII века, т. 2, с. 392.

⁴⁷ А. П. Сумароков. Предисловие к «Некоторым строфам двух авторов», ч. IX, с. 219—220. Наиболее целостный пародийный образ Ломоносова в форме иронической похвалы («Цыганосов сперва не груб, но добронравен, / Не горд, не самохвал и в должностях исправен») создан в стихотворении В. К. Тредиаковского «Цыганосов когда с кастильских вод проспится...». Поэты XVIII века, т. 2, с. 401.

⁴⁸ М. В. Ломоносов. [Злобное примирение г<осподина> Сум<арокова> с г<осподином> Тред<иаковским>], т. 8, с. 659.

⁴⁹ М. В. Ломоносов. 1761 января 19. И. И. Шувалову, т. 10, с. 545.

⁵⁰ В. К. Тредиаковский. Письмо от приятеля к приятелю, с. 483—484.

⁵¹ М. В. Ломоносов. [Злобное примирение г<осподина> Сум<арокова> с г<осподином> Тред<иаковским>], т. 8, с. 659.

что ни есть хорошее, кусками, с великим множеством несносных погрешностей в российском языке, и оные сшивал еще гаже своими мыслями»⁵²; ср. также обвинения в заимствованиях в «Письме от приятеля к приятелю»).

Эти характеристики были, в сущности, собирательными образами «несмысленных рифмотворцев», каковыми представлялись писателям середины XVIII в. их литературные противники. Следует отметить, что когда нормативному сознанию потребовалось создать индивидуализированный образ, то оно обратилось к столь же обобщенным типам, но из другой художественной системы, в данном случае, к репертуару балаганных масок: «пьяница», «хвастун», «невежда-педант, которого бьют палками» — все это хорошо известные образы ярмарочного балагана, которые здесь выполняют роль индивидуальных портретов. Лишь несколькими биографическими чертами эти маски «привязывались» к конкретному поэту. Такими «знаками» и служили склонность к вину Ломоносова, заикание и тик Сумарокова. Большинство же характеристик в них повторялось: невежество, глупость, бездарность. Очень важной повторяющейся чертой пародийных образов было обвинение в хвастовстве (в образе Сумарокова эта черта вышла на первый план, но присутствует она во всех образах), причем имело оно глубокий смысл. Существовавшее в литературе русского классицизма представление об абстрактном вечном идеале прекрасного и рациональных путях его достижения приводило к крайней безапелляционности оценок и самооценок. Убежденность в верности именно своего варианта идеала и в правильности своих путей к его достижению вызывала появление таких суждений о своем творчестве, которые легко могут быть расценены как хвастовство. Но в сущности они таковым не являлись: это была уверенность в объективно-рациональной ценности своего пути и своего творчества⁵³. Однако литературные противники, которые не находили эстетически ценного в творчестве соперников, считали такие оценки хвастовством.

Вопрос об оценке собственного творчества приобретал в литературе того времени принципиальный характер еще и по другой причине. Прямолинейное литературное сознание середины

⁵² М. В. Ломоносов. 1760 не ранее марта 15. Отзыв о литературной и театральной деятельности А. П. Сумарокова. Примечание. Т. 9, с. 634. Здесь дана наиболее законченная пародийная характеристика Сумарокова. Показательно расхождение теории и критики: теория позволяла и поощряла заимствования, они широко были распространены в практике русского классицизма (см. Г. А. Гуковский. О русском классицизме). Пока дело касалось вневличностного бытия произведения, заимствование — норма; как только благодаря критике появляется личность творца, заимствование начинает осознаваться как плагиат, т. е. отношение к нему становится таким же, как и в литературе с твердой авторской прикреплённостью текста.

⁵³ Г. А. Гуковский. О русском классицизме, с. 53.

XVIII в. отрицало существование предшествующей русской литературы. Это придавало самооценкам поэтов той эпохи особую значимость: они считали себя зачинателями новой, «правильной» русской литературы. Поэтому на первый план выдвигался вопрос о приоритете, о том, кем начата новая русская литература⁵⁴. Это был болезненный вопрос. Споры о приоритете постоянно вспыхивали по самым различным поводам: об авторстве реформы стихосложения, первенстве в создании нового литературного языка, введении того или иного размера.

Вопрос о приоритете был, в сущности, мифологическим вопросом о начале. Он вел к возникновению образа родоначальника, отца русской литературы, мифологического по своей природе. Потенциально каждый из трех главных деятелей литературы середины XVIII в. мог быть носителем этого образа. Все трое претендовали (и имели известное основание) на роль патриарха. В зародыше черты этого образа можно обнаружить даже применительно к Тредиаковскому — правда, преимущественно в автохарактеристиках⁵⁵. Развития этот образ не получил: он был вытеснен появившимся уже к концу 1740-х гг. пародийным образом поэта-шута.

Сумароков и Ломоносов в литературном сознании современников долгое время были носителями двух противоположных характеристик каждый: пародийной и идеализирующей. Критика и литературная полемика генерировала маски-пародии. В самооценках и отзывах союзников складывались образы «учителей

⁵⁴ Вопрос о приоритете, о начале в русской литературе середины XVIII в. имел особый смысл ввиду прочных связей культурного сознания этого времени с петровской эпохой, осознававшей себя как начало нового культурного этапа, «новой России» (см. Ю. Лотман, Б. Успенский. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). — Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 414. Тарту, 1977, с. 24 и след.). Литература 30-х — 50-х гг. осознавала себя как осуществление петровской эпохи, как обновление в области культуры.

⁵⁵ Ср. Предупреждение к «Аргениде»: «Иамбический стих введен в наше Стихосложение после того, как уж был мною введен Хореический, также и самое основание, или лучше душа и жизнь всего Стихосложения, именном, Тоническое количество слогов <...> Я прошу, чтоб сказанное о сем, было принято бесхитросно, кои разглашают, что Иамбический Гексаметр введен был к нам первыми нами, те токмо что бесстыдно тщеславятся: В Российском собрании известно было о сем стихе, когда тщеславящиеся знали ль, что Иамб, и умелиль его выговорить чисто» (В. К. Тредиаковский. Аргенида повесть героическая... СПб., 1751, с. LXV—LXVI). Печатаю в «Сочинениях и переводах» новую, коренным образом переработанную с учетом поэтической практики 1740-х гг., редакцию «Нового и краткого способа к сложению стихов российских», Тредиаковский вновь подчеркивает свой приоритет во введении тоник: «Всяк искусный видит, что сей Способ к сложению наших Стихов есть тот же самый, который был издан в 1735 году» (В. К. Тредиаковский. Способ к сложению российских стихов против выданного в 1735 году исправленный и дополненный. В кн.: В. К. Тредиаковский. Сочинения и переводы как стихами так и прозою. Т. I, СПб., 1752, с. 153).

русской литературы»⁵⁶. Иногда характеристика «отец литературы» прилагалась к обоим, с разделением сфер приоритета: лирика связывалась с именем Ломоносова, а драматургия — с именем Сумарокова⁵⁷.

В 1760-е гг. распределение сил было таковым, что поражение Ломоносова в этой борьбе казалось бесспорным. Сумароков стоял во главе господствующей поэтической школы; Ломоносов был одинок и не имел последователей. Даже его смерть почти не вызвала откликов в литературе⁵⁸. Но уже к концу 1760-х — началу 1770-х гг. положение начало меняться. Идеализированный образ Ломоносова стал быстро вытеснять его пародийную характеристику. Если в «Конспекте похвального слова Ломоносову» Штелина (1765 г.)⁵⁹ соотношение «Ломоносов — великий ученый и поэт, Сумароков — завистливый невежда» только намечалось, то в его «Чертах и анекдотах для биографии Ломоносова» (1783 г.)⁶⁰ оно приобрело статус устойчивой характеристики и подробно раскрыто. Несмотря на протесты Сумарокова происходит быстрая канонизация имени Ломоносова. Тезис «Ломоносов — отец русской литературы» становится общим местом⁶¹. С

⁵⁶ «Открыватель таинства любовныя нам лиры, / Творец преславныя и пышныя «Семиры», / Из мозгу рождающейся богини мудрой сын, / Наперсник Боалов, российский наш Расин, / Защитник истины, гонитель злых пороков, / Благий учитель мой, скажи, о Сумароков!» (И. П. Елагин, Сатира на петиметра и кокеток. В сб.: Поэты XVIII века, т. 2, с. 372); Ломоносов — гений творческий <...> он отец нашей поэзии; он первый пытался вступить на путь, который до него никто не открывал, и имел смелость слагать рифмы на языке, который был, казалось, весьма неблагоприятный материал для стихотворства; он первый устранил все препятствия, которые, мнилось, должны были его остановить; он первый испытал торжество над той досадой, которую ощущают писатели-новаторы, и не руководимый никем, кроме собственного дарования преуспел, вопреки нашим ожиданиям. Он открыл нам красоты и богатства нашего языка, дал нам почувствовать его гармонию, обнаружил его прелесть и устранил его грубость» (А. П. Шувалов. *Lettre d'un jeune seigneur russe à M. de ****. Цит. по: П. Н. Берков, Ломоносов и литературная полемика его времени, с. 262).

⁵⁷ Однако Ломоносов был недоволен такой трактовкой; ср. его реакцию на «Discours» Лефевра (М. В. Ломоносов. 1760 не ранее марта 16. Отзыв о литературной и театральной деятельности А. П. Сумарокова. Примечание, т. IX, с. 634—635).

⁵⁸ П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени, с. 273.

⁵⁹ Я. Штелин. Конспект похвального слова Ломоносову, написанный <...> в 1765 году. В кн.: Сборник материалов для истории Императорской Академии Наук в XVIII веке, ч. II, с. 386.

⁶⁰ Я. Штелин. Черты и анекдоты для биографии Ломоносова, взятые с его собственных слов <...>, 1783 года. Там же, с. 403—404.

⁶¹ Ср.: «Правда, до Ломоносова у нас было несколько рифмачей, вроде князя Кантемира и Тредиаковского и др., но они находятся к Ломоносову в таком же отношении, как трубадуры к Малербу» (А. П. Шувалов. Предисловие к «Оде на смерть господина Ломоносова». Цит. по: П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени, с. 279); «... г. Ломоносов задолго перед тем ввел стопы в российское стихотворство, как г. Сумароков,

именем Ломоносова связываются все достижения новой русской литературы: создание новой поэзии, прозы, драматургии, введение тоники, кодификация литературного языка и многое другое. Сниженные черты, свойственные пародийному образу Ломоносова, созданному в полемике предыдущих десятилетий, приобретают тенденцию переосмысляться как «высокие». Например, одна из его основных характеристик, грубость, превращается у Шетлина в богатырскую силу⁶². Этот пример отчетливо демонстрирует мифологическую сущность возникающего образа Ломоносова — «отца русской литературы».

Процесс мифологизации образа Ломоносова тем более приличен, что происходил в обстановке обострения идеологической борьбы двух направлений общественной мысли второй половины XVIII в. (направления антидворянского, склонного к сотрудничеству с правительством и осмыслявшего себя как продолжение культурных традиций Ломоносова, и направления, стремящегося занять по отношению к правительству независимую позицию). Интересно, что идеологическая борьба не смогла оказать влияния на процесс канонизации имени Ломоносова. Представители дворянского течения в культуре вынуждены были принять высокую литературную оценку поэта⁶³.

Таким образом, уже к началу 1770-х гг. в литературном сознании эпохи сложилось представление о литературе середины века, очень далекое от действительности. Сдвиг, которому подвергалась картина исторического прошлого, подчиняется вполне определенным закономерностям. Воспоминание о литературе середины XVIII в. организуется по законам *мифа о начале* (начале новой русской литературы), главными действующими лицами которого являются «поэт» — отец литературы» и его антагонист «поэт-шут».

Чем вызвано появление мифа о предшествующей литературе, и что определило его содержание?

только что выпущенный в сем самом году <в 1739 г., когда была написана ода «На взятие Хотина» — И. Д.> из кадетского корпуса, учинился известным стихотворцем» (М. И. Вережкин. Жизнь покойного Михаила Васильевича Ломоносова. В кн.: М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, с приобщением жизни сочинителя и с прибавлением многих его нигде еще не напечатанных творений. 1784—1787. Ч. I, с. XVIII, прим. к); «Его <Ломоносова — И. Д.> похвальные оды, надписи, поэма «Петр Великий» и похвальные слова принесли ему бессмертную славу» (Н. И. Новиков. Опыт исторического словаря о российских писателях. В кн.: Н. И. Новиков. Избранные сочинения. М.-Л., 1951, с. 323); «То был бессмертный Ломоносов!» (Д. И. Фонизин. Собрание сочинений в двух томах. Т. 2, М., 1959, с. 92).

⁶² Я. Шетлин. Черты и анекдоты для биографии Ломоносова, взятые с его собственных слов <...>, с. 404—405.

⁶³ См. новиковскую статью в «Опыте исторического словаря», отзыв Фонизина в «Чистосердечном признании в делах моих и помышлениях»; даже Радищев, осудивший «ласкательство» Ломоносова по отношению к власти, не отказал ему в звании первого и величайшего поэта.

Мифологизирующая тенденция была характерной чертой сознания русского XVIII в. Она была воспринята от петровского времени, которое осознавало себя как эпоху начала «новой России». Это определило самовосприятие всего XVIII в. как столетия создания новой русской культуры⁶⁴. Мы имеем дело с частным случаем этого представления — мифом о начале новой русской литературы. Он возник с тем большей легкостью, что критика и литературная полемика середины XVIII в. дала для него благодарный материал, который и сам по себе обладал многими мифологическими чертами.

Итак, реальные факты литературной жизни предшествующей эпохи подчинялись мифологической схеме. Миф о начале требовал присутствия двух персонажей: патриарха и шута. Эти роли получили Ломоносов и Тредиаковский. Мифологизм сознания выражался в четкой дистрибуции: если одному деятелю отводилась роль демиурга, героя-создателя, то другой должен был приобрести пародийные черты литературного шута. Все прочие либо вычеркивались из памяти культуры, либо оказывались «учениками» героя или его «гонителями», союзниками бездарного педанта.

Что же определило содержание каждой роли и как произошло их распределение между участниками литературного процесса середины XVIII в.?

Очень большое влияние в этом смысле оказали те устойчивые характеристики, которые сложились в критике и литературной полемике середины XVIII в. В основу образа Ломоносова-демиурга лег высокий образ Ломоносова — отца новой русской литературы, возникший в процессе полемики середины века. Будучи мифологическим по своей природе, он органично включился в миф о начале новой русской литературы.

Тредиаковский с самого начала не мог всерьез претендовать на роль «отца русской литературы» — его образ очень рано, еще на начальных стадиях полемики оформился как комический. Высокая параллель существовала только в его собственном воображении. Пародийная маска, появившаяся в ходе полемики, и стала основой образа Тредиаковского-шута. Ее комичность удовлетворяла потребности мифологического сознания в сниженной ипостаси образа поэта-патриарха — поэте-юродивом. Он стал символом анти-поэта, обобщенным образом поэта-пародии.

Итак, в мифе о начале новой русской литературы использовались уже готовые характеристики-маски, возникшие в критике и литературной полемике середины века. Включившись в миф, они подчинились его законам, развиваясь в сторону все большего удаления от исторической реальности. Они переосмыслились в

⁶⁴ Ю. Лотман, Б. Успенский. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века), с. 24—25.

соответствии с художественными идеалами новой литературной эпохи (предромантизма и романтизма). Образ Ломоносова стал приобретать черты поэта-гения, творящего по наитию, божественному вдохновению. В характеристике Тредиаковского усиливались черты «педантства», столь ненавидимого романтической эпохой.

Существенное влияние на выбор героев мифа из числа участников литературной жизни середины XVIII в. оказали реальные черты личности и биографии претендентов на роли патриарха и его антагониста. Одни обладали чертами, способствовавшими мифологизации образа, другие нет.

Так, личность Ломоносова и его биография представляли собой чрезвычайно подходящий материал для создания вокруг его имени мифа о родоначальнике русской литературы. Прежде всего, Ломоносов наиболее прочно был связан с петровской эпохой. Субъективно он считал себя продолжателем дела Петра. Он был «певцом Петра» и в глазах современников. Это обусловило более прочное и легкое соединение его имени с мифом о начале новой русской культуры. Важной чертой, способствовавшей мифологизации образа Ломоносова, было несомненно значимое для современников «богатырство» поэта — его яркая и разносторонняя талантливость, большая физическая сила, неукротимый нрав. Его пьянство также легко включалось в эту характеристику. Значимой оказалась и ранняя смерть Ломоносова. Посмертной канонизации его имени способствовала положительная оценка правительством одического творчества поэта. Наконец, очень важным было и то, что Ломоносов — чужак в литературе, он пришел со стороны, «извне». Эта черта имела в контексте полемики отрицательный оттенок. Теперь она переосмыслиется как положительная. В это время резко возрос интерес к детству и юности Ломоносова. Не случайно участились поездки на его родину, появились многочисленные описания родных мест поэта⁶⁵. Годы его жизни в Холмогорах воспринимаются теперь, в соответствии с романтической трактовкой, как юность божественного мальчика (ср. у Пушкина: «Отрок, оставь рыбака! / Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы: / Будешь умы уловлять, будешь помощник царям»).

Достаточно отчетливо связан с петровской эпохой и Тредиаковский. В этом смысле значительно, что его юность сложилась по идеальной схеме юности «молодого человека петровской эпохи» (ср. так называемые «повести петровской поры»). Но представление о Тредиаковском было перевернутым вариантом высокого героического образа Ломоносова. Тредиаковский получил

⁶⁵ См. отрывки из писем М. Н. Муравьева (М. Н. Муравьев. Полное собрание сочинений. Тт. I—III. Т. III, СПб., 1820, с. 254—257); отрывок из дневника П. И. Челищева (П. И. Челищев. Путешествия по северу России в 1791 году. Дневник... СПб., 1886, с. 121—127).

эту роль не случайно. Определенные черты его биографии, например свойство «притягивать» к себе несчастья (ср. многочисленные разорительные пожары, всю жизнь преследовавшие его), способствовали этому. Его жизненная поза была позой обиженного и угнетенного (ср. его униженные прошения об увеличении жалования, жалобу об избиении его Волынским и пр.). Важную роль сыграло и то, что новая русская культура имела отчетливо выраженный кощунственный антицерковный характер⁶⁶. Литературная позиция Тредиаковского ассоциировалась в культурном сознании второй половины XVIII в. с ориентацией на церковную культуру, церковно-славянскую языковую стихию («славенщина»). Отрицательно-кощунственное отношение к этому явлению также способствовало наделению Тредиаковского маской поэта-шута.

В образе Сумарокова не было никаких дополнительных черт, которые не покрывались бы, с одной стороны, образом Ломоносова-демиурга, а, с другой — образом Тредиаковского-шута. Сумарокову не было места в мифе о начале, требующем двух главных персонажей. Почему, однако, он не занял места одного из главных героев мифа? Мирозренье Сумарокова менее отчетливо связано с идеями петровской эпохи (в частности, общественно-культурные задачи, которые он ставил перед собой, осмыслились им не в общенародном плане, а как решение сословно-дворянских проблем). Важным оказалось и своеобразие литературной позиции Сумарокова. Ломоносов и Тредиаковский разрабатывали по преимуществу высокие жанры. Их поэзия, соответственно, занимала самое высокое положение в иерархии ценностей классицизма. Сумароков же был поэтом средних жанров и среднего стиля. Высокая поэзия Тредиаковского легко переосмыслилась как пародийная (этому способствовало и то, что Тредиаковский шел в литературе непроторенными путями, был смелым экспериментатором). «Серединная» литературная позиция Сумарокова препятствовала тому, чтобы его образ занял какое-либо место в мифе о начале русской литературы.

Таким образом, основное содержание мифа определено, с одной стороны, полемикой середины XVIII в., породившей низкие и высокие образы поэтов — ее участников. С другой стороны, подробности мифа, распределение ролей зависели от особенностей их личности и биографии.

Миф о литературе середины XVIII в. был широко распространен в последней трети XVIII — начале XIX в. и обладал значительной устойчивостью. Его черты легко обнаружить в критических статьях, полемике и литературных оценках того времени. Однако абсолютизировать этот миф не следует. Он присутствует

⁶⁶ Ю. Лотман, Б. Успенский. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века), с. 25.

в литературном сознании эпохи лишь в тенденции, достаточно, впрочем, четкой и последовательной, чтобы вызвать противодействие, потому что именно противодействие становится свидетельством устойчивости сложившихся представлений. Показательны в этом смысле защита Тредиаковского в «Трутне» Новикова, радищевская оценка Тредиаковского в «Путешествии из Петербурга в Москву» и «Памятнике дактилохоренческому витязю». Четко выраженная тенденция к мифологизации картины литературного прошлого в культурном сознании последней трети XVIII — начале XIX в. должна учитываться при анализе литературы этого периода. К декларациям литературных группировок этого времени следует относиться с большой осторожностью, поскольку они несомненно испытывали влияние мифа о начале новой русской литературы.

К ИСТОРИИ СЛАВЯНОФИЛЬСКОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ 1840-х — 1850-х ГОДОВ

П. С. Рейфман

Статья вторая

15 декабря 1856 г. служащий Московского главного архива П. И. Бартенев, позднее известный библиограф, издатель-редактор журнала «Русский архив», просил московский цензурный комитет разрешить ему издание еженедельной газеты «Молва» и прилагал к прошению «Программу предполагаемого периодического издания, под названием «Молва»»¹. Прошение обсуждалось на заседании комитета 11 января 1857 г., где было решено запросить главный архив и узнать, не будет ли препятствий со стороны служебного начальства Бартенева². Связавшись с министром иностранных дел, в ведении которого находился архив, его управляющий 21 января сообщил комитету, что на редакторскую деятельность Бартенева товарищ министра согласия не дал³. На заседании 25 января цензурный комитет заслушал это решение, принял его к сведению, на чем история «Молвы» Бартенева оказалась исчерпанной.

Однако на том же самом заседании комитет обсуждал прошение кандидата Московского университета С. М. Шпилевского и предложенную им программу. Прошение было датировано днем заседания комитета, 25-м январем, предполагаемая газета называлась, как и у Бартенева, «Молва», а программа ее буквально повторяла то, что значилось в бартеневской программе⁴. Речь шла, по сути дела, о той же газете, члены комитета, конечно, понимали это, но, не вдаваясь в детали, они рассмотрели прошение и отослали в тот же день его в Главное управление цензуры, приложив программу, свидетельство о благонадежности Шпилев-

¹ МГА (Московский городской архив), ф. 31 (Московский цензурный комитет), оп. 5, № 382, л. 40. Далее: № 382.

² Там же, № 379, л. 15. Далее: № 379.

³ № 382, л. 24.

⁴ № 379, лл. 20 об., 21—21 об.

ского и мнение комитета, что не имеется препятствий к удовлетворению просьбы⁵.

После того, как III отделение 8-го февраля дало согласие на новое издание, Главное управление просило министра просвещения доложить царю о просьбе о «Молве». Доклад был подан, и 17 марта Александр II наложил на нем резолюцию: «Согласен», о чем 21-го уведомлен попечитель Московского учебного округа⁶. Таким образом, «Молва», хотя и с проволочками, но чисто формальными, не затрагивающими вопроса о направлении и составе редакции, была утверждена.

Между тем и Бартенев, и Шпилевский выдвигаются как кандидатуры редакторов официальных, а не фактических. За их именами скрывалась группа московских славянофилов, Константин Сергеевич Аксаков (1817—1860) — подлинный редактор и идейный руководитель «Молвы».

Славянофилам приходилось волей-неволей обращаться за помощью к редакторам подставным, так как правительство вряд ли бы разрешило славянофильскую газету. В 1852 — в начале 1853 гг., в связи с выпущенным славянофилами «Московским сборником», разразился громкий скандал. Второй том сборника был запрещен. Участникам его, по высочайшему повелению от 3 марта 1853 г., приказали не печатать без особого разрешения свои произведения; отняли у них право редактировать какое-либо издание⁷. Министр просвещения 10 марта известил о распоряжении царя все соответствующие инстанции⁸. На это распоряжение ссылалось позднее неоднократно цензурное ведомство, когда речь шла о попытках напечатать даже самые безобидные произведения славянофилов⁹.

К моменту хлопот о «Молве» положение, правда, довольно существенно изменилось. Во всю уже ощущались «новые веяния». Общая журнально-цензурная атмосфера стала иной. Изменилось и отношение властей к славянофилам непосредственно. В начале 1856 г. прежнее запрещение славянофилам печататься было пересмотрено новым царем. После продолжительных хлопот и сложных переговоров им разрешили издавать журнал «Русская беседа»¹⁰. Об этом сообщал 3-го февраля 1856 г. министр просвещения, извещая о высочайшем повелении снять запрет 1853 г.¹¹ Тем

⁵ ЦГИАЛ, ф. 772 (Главное управление цензуры), оп. 1, 1857, № 4052, лл. 2—5. Далее: № 4052.

⁶ Там же, лл. 9—11, 14.

⁷ Там же, 1852, № 2819, л. 189.

⁸ Там же, л. 202.

⁹ ф. 772, оп. 1, 1854, № 3270, лл. 1, 3, 8, № 3298; 1855, № 3746 и др.

¹⁰ См. Н. Коллюпанов. Биография Александра Ивановича Кошелева, т. II, М., 1892, с. 234—239.

¹¹ ф. 772, оп. 1, 1856, № 3833, л. 1—2.

не менее, Московский цензурный комитет боялся брать на свой риск пропуск славянофильских произведений и запрашивал о них Главное управление цензуры, ссылаясь на прошлый высочайший запрет, хотя и измененный¹².

Разрешение «Русской беседы» для славянофилов было обнадеживающим прецедентом, но коренным образом дела не меняющим. «Русская беседа», скорее даже не журнал, а альманах, сборник, выходила редко, четыре раза в год. Различие между изданием такого типа и еженедельной газетой было весьма существенным. Даже на такой полужурнал-полуальманах согласия добиться оказалось далеко не просто. Трудности должны были неминуемо возрасти, когда речь пойдет о газете. Редакция «Молвы» понимала все это.

Несмотря на изменившуюся атмосферу, у славянофилов имелись влиятельные противники, рассматривавшие их как «ниспровергателей основ». В «Секретных бумагах Арсения Андреевича Закревского», московского военного генерал-губернатора, относящихся к 1858—1859 гг., в «Списке неблагонамеренных людей в Москве» славянофилы стояли на первом месте. Сперва здесь значились Константин и Иван Аксаковы, далее шли Хомяков, Кошелев и другие¹³. В бумагах Закревского хранилась и «Записка о разных неблагонамеренных толках и неблагонамеренных людей» (так — П. Р.). В ней, как и в «Списке», прежде всего речь шла о славянофилах: «По разным слухам и секретным негласным дознаниям, можно предположить, что так называемые Славянофилы составляют у нас тайное политическое общество. Славянофилы появились после Польской революции, в виде литературного общества любителей Русской старины. Центр этого общества — Москва»¹⁴. Автор «Записки» обращал внимание на славянофильские издания («Русскую беседу», «Сельское благоустройство»), на круг их сотрудников (Кошелева, Хомякова, Аксаковых, Самарина). Он сообщал, что, по слухам, славянофилов финансирует В. А. Кокорев, купцы «нового поколения». «Общество славянофилов, — отмечается в «Записке», — развивает общинные или демократические начала. Оно состоит из лиц разных сословий — дворян, чиновников, купцов, мещан, людей духовного звания и ученых. Вредное по своему составу и началам, общество это надеется на какое-то покровительство и смело распространяет круг своих действий»¹⁵.

Наивно было бы воспринимать сведения, содержащиеся в бумагах Закревского, как фиксацию истинного положения вещей. Многие здесь было совершенно фантастическим. В числе лиц,

¹² Там же.

¹³ ИРЛИ, Р I (personalia), оп. 10, № 9, л. 6—7. Далее: ИРЛИ, № 9. Материалы опубликованы в «Русском архиве», 1885, кн. II, № 7, с. 447—452.

¹⁴ Там же, л. 3.

¹⁵ Там же.

желающих беспорядков, переворотов, готовых на все, значились, наряду со славянофилами, М. П. Погодин, близкий теории «официальной народности», Н. Ф. Павлов, вскоре начавший издавать официозное «Наше время», миллионер-откупщик В. А. Кокорев, издатель-редактор «Русского вестника» М. Н. Катков и «ниспровергатели» подобного же толка. Тем не менее, оппозиционный, неофициальный дух кружка славянофилов в «Записке» уловлен верно. Верно отражает она и отношение к славянофилам многих влиятельных лиц, враждебность людей типа Закревского, сочувствие определенных либерально-правительственных кругов.

Именно на поддержку последних рассчитывал К. С. Аксаков, посылая в Петербург «пробивать» новое издание его официального редактора Шпилевского. Тот сообщал Аксакову в письме от 12 марта (1857 г.), что дело движется медленно, что «до сих пор министр еще не подписал доклада Императору и когда подпишет — неизвестно»¹⁶. Шпилевский писал, что был «неделю тому назад <...> у Вяземского, который обещал мне напомнить об «Молве» министру»¹⁷. По словам Шпилевского, лучше всего в пользу «Молвы» действовать через директора канцелярии министерства народного просвещения А. А. Берте, что к нему «необходимо найти ход»¹⁸. Шпилевский собирается попросить Вяземского через А. Н. Попова, чтобы тот сказал Берте о «Молве». Он думает, что разрешение дадут, так как есть согласие Главного управления цензуры, что важнее всего. В конце письма Шпилевский возлагает надежды «на Бога и *добрых людей*»¹⁹. Видимо, последние играли немаловажную роль во время хлопот о «Молве».

Вскоре Шпилевский извещал Аксакова, что «Главное Правление Цензуры уже разрешило мне издание журнала; вчера я видел в министерстве по моему делу черновой. Всеподданнейший доклад, который будет на днях представлен на Высочайшее утверждение. Итак, слава Богу, скоро появится первый номер «Молвы». По получению Высочайшего утверждения, я дам вам знать об этом, по вашему желанию, по телеграфу»²⁰.

Наконец 17-го марта согласие царя было получено. Шпилевский посылает об этом телеграмму, а затем письмо от 20-го марта. Из всех трех писем, хранящихся в архиве Аксаковых, видно совершенно ясно, что официальный редактор «Молвы» — лишь доверенное лицо, что подлинным хозяином новой газеты, идейным руководителем ее с самого начала является К. С. Аксаков. Шпилевский справляется у него о всех деталях: нужно ли при-

¹⁶ ИРЛИ, ф. 3 (архив Аксаковых), оп. 9, № 89, л. 108. Далее: ИРЛИ, № 89.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, л. 109. Курсив мой — П. Р.

²⁰ Там же, л. 105.

гласить к сотрудничеству в «Молве» молодых петербургских ученых (Пыпина, Пекарского, Ламанского), следует ли договориться с кем-либо из петербургских книгопродавцов об открытии подписки на «Молву», какой напечатать текст объявления и т. п. Шпилевский обещает Аксакову вернуться не позднее, чем через две недели в Москву и «явиться к вашим услугам в лестном для меня звании редактора «Молвы»»²¹.

Добиваясь разрешения на новую газету, редакция подчеркивала в программе, что речь идет об издании чисто литературном, не претендующем на политические оценки, на обзоры внутреннего положения. Правда, уже здесь заметно стремление выйти за узкие литературные рамки. Указывалось, что направление «Молвы» должно быть *преимущественно* критическим и литературным²². Главными объявлялись отделы «Изящной словесности» и «Критики и библиографии», но предусматривались и другие отделы («Современные заметки», «Смесь»). «Современные заметки», согласно программе, могли включать в себя письма иногородных корреспондентов, известия «о разных достопримечательных явлениях в сфере народного просвещения, распространения знаний вообще, искусства, промышленности, торговли, сельского хозяйства, также о любопытных явлениях физических и метеорологических», сообщения «о народных увеселениях и ученых собраниях, равным образом и некрологи замечательных лиц; кроме того известия географические и путешествия»²³.

О содержании отдела «Смесь» в программе говорилось довольно неопределенно. Сюда должны были включаться заметки, которые из-за небольшого их размера не подходили для других отделов. Но редакция, видимо, вовсе не собиралась ограничивать литературной тематикой содержание таких заметок. Да и сама критика отнюдь не сводилась к критике литературной. Она включала разборы и критические оценки «разных произведений по предметам литературы, искусства, наук, в том числе политической экономии, статистике, сочинений о сельском хозяйстве, торговле, промышленности и пр.»²⁴.

Таким образом, редакция делала в «Программе» заявку на издание в достаточной степени разностороннее, имеющее право касаться многих аспектов русской действительности. Но такая установка маскировалась. На первый план выдвигались, акцентировались задачи чисто литературные. «Молва» противопоставлялась изданиям политическим и отраслевым, экономическим, таким как «Земледельческая газета». Таких изданий, по словам редакции, существует немало, но «не имеется периодического

²¹ Там же, л. 106.

²² № 382, л. 11. Курсив мой — П. Р.

²³ Там же, л. 11 об.

²⁴ Там же, л. 11.

издания, которое бы преимущественно посвящено было критике и легкой словесности. Предполагаемая Газета должна служить пополнением этого недостатка в текущей литературе»²⁵. Редакция обещала регулярно печатать произведения «изящной словесности», статьи и разборы, «касающиеся вообще как до современной, так и до прошедшей литературы, биографические известия о писателях, биографические справки и указания»²⁶. Главной задачей и главной целью «Молвы» объявлялось «оживление умственного интереса в сфере критики и литературы»²⁷.

О политике в обзоре всех четырех отделов предполагаемой газеты не говорилось ни слова. Также тщательно обходился вопрос о будущем направлении «Молвы» (если не считать общих слов о преимущественно литературных интересах). Даже намеком не упоминались характерные для славянофилов установки, симпатии и антипатии. Не шла речь и о передовых, выражавших позднее мнение редакции по важнейшим общественным вопросам современности, передовых, столь значимых для «Молвы», вызывавших особое недовольство цензуры. Конечно, такие недомолвки были не случайными. Редакция, учитывая сложное отношение властей к славянофилам, предпочитала не касаться в программе острых вопросов. Впрочем, так поступали чаще всего и редакторы других изданий.

Редакция сообщала в программе, что будет помещать в газете, в основном, оригинальный материал, но иногда собирается публиковать и переводы.

11 апреля 1857 г. подписан к печати, а 13 апреля увидел свет первый номер «Молвы». Уже в нем, в статье «Обзорные современные журналы», редакция формулировала ряд особенностей своего направления. Говоря о «Русской беседе», автор «Обзора» сближал с ней «Молву», отмечал, что направление, сказывающееся в журнале Кошелева, родилось 15 лет назад, было встречно бранью, насмешками; его суть искажали, сторонников его петербургская журналистика назвала «славянофилами», хотя название это не соответствует истине; само же направление, вытекающее из «разумного и справедливого требования самостоятельности» (с. 5), направленное против подражательности, выразилось прежде всего в «Московских сборниках» 1846, 1847, 1852 гг., в «Сборниках», издаваемых Валуевым, и «в некоторых только статьях «Москвитянина», который, по собственному признанию, держится среднего направления между Славянофильским и Западным» (с. 5).

Редакция дает понять, что она, разделяя направление «Русской беседы», сможет дополнять ее, более мобильно откликаясь

²⁵ Там же, л. 12.

²⁶ Там же, л. 11 об.

²⁷ Там же, л. 12.

на события, выходя еженедельно, а не 4 раза в год. В то же время редакция стремится отмежеваться от «Москвитянина», говоря о близости славянофильству лишь некоторых его материалов, т. е. статей, написанных славянофилами.

С первого же номера редакция сближала свою газету и с другой журнально-литературной традицией, с традицией «Молвы» 1830-х годов. В отделе «Смесь» этого номера опубликовано «Письмо к редактору «Молвы», подписанное: «Сотрудник «Молвы» 1832 года». Автор его, заявляя, что издатели новой газеты так и не узнают его имени, приветствовал воскрешение прежней славной традиции, сказавшееся в названии аксаковского издания. На самом деле имя автора письма было, очевидно, хорошо известно редакции. За псевдонимом «Сотрудник «Молвы» 1832 года» скрывался С. Т. Аксаков, отец редактора, который и на самом деле в 1832 году печатался в «Молве»²⁸. В «Телескопе» Надеждина сотрудничал и К. С. Аксаков.

Автор «Письма к редактору» напоминал о Надеумко (Надеждине), хвалил статьи П. Щ., «хотя немножко семинарские, но едко написанные» (с. 10), вспоминал о битве за Мочалова, против Каратыгина.

Аксаков далеко не во всем принимал надеждинскую «Молву», указывал, что выходы ее были иногда слишком резки и грубы, что они не в духе нынешнего времени. И тем не менее, по словам Аксакова, настоящее нельзя отделить от прошлого. Таким образом, две «Молвы» в письме в какой-то степени сближались друг с другом. Это сближение, видимо, определялось отношением славянофилов к Надеждину, к его концепции «европеизма и народности», к отрицанию им «чужездства», подражательности. Но обращение к традиции надеждинской «Молвы» воскрешало, конечно, и имя Белинского, хотя непосредственно о нем в письме не говорится. Возможно, такое воскрешение Белинского периода «Молвы» и «Телескопа», с его борьбой за самобытность и оригинальность литературы, против внешней подражательности и т. п., в какой-то степени противопоставлялось Белинскому позднему, сотрудничающему в «Отечественных записках» и «Современнике», но все же оно было весьма знаменательным. В самом замысле аксаковской «Молвы», в ее названии, в акцентировке уже с первого номера близости с определенными предшественниками сказывалось стремление редакции ориентироваться на лучшие традиции русской журналистики, связанные с именем Белинского.

И не случайно передовая № 1, («Москва, 12 апреля»), была посвящена борьбе за свободу слова. По мнению автора, вторжение грубой принудительной силы в вопросы нравственные крайне

²⁸ С. М а ш и н с к и й. Сергей Тимофеевич Аксаков. См. С. Т. Аксаков. Собр. соч. в четырех томах. Т. I, М., 1955, с. 33.

вредно. Даже тогда, когда такая сила стремится подкрепить истину, она лишь подрывает ее; лучше иметь грубую силу врагом, чем союзником. В статье утверждается, что спор и борьба — неотъемлемое право человека и человечества, но люди ищут истину разными путями, они могут добросовестно ошибаться. Автор осуждает насильственное подавление слова и мысли. Он цитирует стихотворение А. С. Хомякова «Давид», направленное, по утверждению П. И. Бартенева, против «московского митрополита Филарета, когда тот, в борьбе с старообрядчеством, прибегал к полицейской власти»²⁹. Истина, по Аксакову, рождается лишь в столкновении разных мнений, и каждое из них, если оно искреннее, заслуживает уважения. Не исключено, что борьба за свободу слова, начатая уже в передовой первого номера «Молвы», также ориентирована в какой-то степени на традицию Белинского, на его письмо к Гоголю, где упоминается и «татарская цензура» и молодые силы, которые рвутся наружу, «не находя исхода», «сдавленные тяжелым гнетом»³⁰. Такое предположение тем более закономерно, что К. С. Аксаков в свое время резко осудил «Выбранные места из переписки с друзьями», писал о них Гоголю с негодованием в 1848 г.³¹

Возможно, борьба за свободу слова ориентирована и на Герцена, который совсем недавно, в передовой «Полярной звезды» за 1856 г. объявил «потребность *«гласности»*» существеннейшей частью своей программы, провозгласил лозунг: «Долой дикую цензуру»³². Знаменательно, что извещение о выходе «Колокола», где, при перечислении первоочередных программных требований, на первом месте стояло: «ОСВОБОЖДЕНИЕ СЛОВА ОТ ЦЕНЗУРЫ», появилось, как и «Молва», 13 апреля 1857 г.³³

Конечно, борьба за свободу слова у Белинского, Герцена, славянофилов имела не однозначный смысл. У последних свободное слово объявлялось единственным оружием нравственной силы, утверждения истины; борьба мысли, по мнению Аксакова, «должна совершаться лишь в области свободного убеждения, в области слова» (с. 2). Аксаков стремится доказать, что свободное слово «драгоценно для правительства, которому нужно знать, чего желает и как думает страна, им управляемая» (№ 12, с. 133).

В подобных высказываниях отчетливо заметна ориентация на мирный путь развития. Но такая ориентация не снимала оппозиционного звучания высказываний «Молвы» о свободе слова. Цензурные инстанции вообще не любили толков на эту тему, даже выраженных в самой абстрактной форме. Так, например,

²⁹ См. А. С. Хомяков. Стихотворения и драмы. Л., 1969, с. 123, 564.

³⁰ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. Т. X, М., 1956, с. 217.

³¹ Н. М. Павлов. Гоголь и славянофилы. — «Русский архив», 1890, кн. I.

³² А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 тт. XII, М. 1957, с. 312. Далее: Герцен.

³³ Там же, с. 358.

Главное управление цензуры не разрешило печатать статью К. Аксакова «Несколько мыслей об отношении добра и зла», предназначенную для газеты «День». Московский цензурный комитет, посылая статью в Главное управление, отмечал, что ее автор отвергает путь насилия в борьбе со злом, что свои выводы он не применяет ни к России, ни вообще к государству. Но утверждения Аксакова, что злу «необходимо дать свободу высказаться и отдать его на суд общий», что «самое верное средство противу зла, против лжи — есть путь свободного убеждения, путь слова», вызывают серьезные опасения комитета. Цензоры беспокоятся, что «читатель, увлекшись аргументацией автора, может усомниться в законности и необходимости понудительных мер, употребляемых в данных случаях Правительством, — или в рациональности и в нравственности принципа цензурных учреждений, у нас существующих»^{33а}.

Такого рода высказывания Аксакова о свободе слова в какой-то степени напоминают сформулированные позднее, в «Круглом годе», выводы Салтыкова-Щедрина о праве литературы на «неприкосновенность», на независимость от «сферы пресечения и предупреждения», о признании литературы «всецело», с «заблуждениями», «со всеми уклонениями и осложнениями, даже с московскими кликушами <...> ведь они пройдут, исчезнут <...> одни только усилия честной мысли останутся незабываемыми»^{33б}. Конечно, понимание «зла», «заблуждений» у Аксакова и Щедрина различно, но отношение их к сфере «пресечения» во многом одинаково.

Далеко не официальным было и отрицательное отношение славянофилов к деятельности Петра I, к истории России за последние полтора столетия. Такое отношение не раз проявляется и в «Молве». Оно не всегда высказано с полной ясностью, иногда принимает форму не столько прямого отрицания послепетровской России, сколько утверждения, что и до Петра страна имела свою значимую и ценную историю. Об этом идет речь в передовой № 4 «Москва, 3 мая». Автор полемизирует здесь с «западниками», с теми, кто считает, что Россию создал Петр, что она начала жить человеческой жизнью лишь полтора столетия назад, что допетровская Россия — что-то ненужное, бессмысленное и дикое. Такому взгляду в статье противопоставляется точка зрения славянофилов, считающих, что и до Петра Россия имела свой путь, свои начала, что эти начала — залог ее будущего преуспеяния, что живая связь со стариной необходима, что Россия должна обратиться «не к формам, конечно, но к своим древним основным началам, к жизненным сокам корней своих» (с. 41). Прямой кри-

^{33а} ЦГИАЛ, ф. 772, оп. 1, 1861, № 5840, л. 1 об. 2.

^{33б} М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20 тт. Т. 13, М., 1972, с. 459, 461.

тики петровских реформ здесь нет, но недоброжелательное отношение к ним проглядывает все же довольно отчетливо.

То же самое можно сказать о передовой № 6 «Москва, 17 мая». Здесь не говорится, что путь, намеченный Петром, ошибочный, но подчеркивается, что славянофилы считают, что истинный тот путь, которым Россия шла прежде.

В передовой № 7 «Москва, 24 мая» антипетровские тенденции выражены более резко. Здесь утверждается, что полтора столетия назад произошел разрыв в истории России, что верхние слои оторвались от своего прошедшего, от народа; за полтора столетия они не произвели ничего самобытного в общем деле человечества, рождали лишь бледные явления, не имеющие под собой почвы, точки опоры.

В «Заметке», опубликованной в № 38, утверждается, что сторонники Петра, отрицающие значимость допетровской России, должны бы быть последовательными и принять мнение Канкринна, предлагавшего назвать Россию Петровией, а ее жителей петровцами.

Подобное мнение о деятельности Петра и особенно об истории России за последние полтора столетия звучало в достаточной степени неблагонамеренно. Напомним, что официальная точка зрения на этот предмет была высказана Бенкендорфом М. Ф. Орлову по поводу «Философического письма» Чаадаева, напечатанного в «Телескопе»: «Прошедшее России было удивительно, ее настоящее более, чем великолепно, что же касается ее будущего, то оно выше всего, что может нарисовать себе самое смелое воображение; вот, мой друг, точка зрения, с которой русская история должна быть рассматриваема и писана»³⁴.

Знаменательно, что «официальная народность», «Москвитянин» к Петру относились в высшей степени положительно. Первый номер «Москвитянина» открывался программной статьей его издателя, М. П. Погодина, «Петр Великий». Погодин восторженно хвалил Петра, оправдывал его деятельность, защищал от всех нападок. Автор утверждал, что «преобразования Петровы были необходимы по естественному ходу вещей в самой России», что сам «Петр Великий был гений, которому мало подобных представляет история», «сокровище русской истории»³⁵. Восторженное отношение к Петру здесь определялось тем, что Петр — царь, один из наиболее ярких носителей самодержавной власти. Похвалы ему отражали общее отношение «официальной народности» к русскому самодержавию вообще, к ныне царствующему императору в частности. Не случайно статья Погодина оканчивалась славословием Николаю I.

³⁴ См. М. Лемке: Николаевские жандармы и литература. Изд. 2, СПб., 1909, с. 411.

³⁵ «Москвитянин», 1841, № 1, с. 16, 21—22.

Как известно, статьи Белинского о Петре, в которых деятельность последнего истолковывалась в духе революционного отрицания старых, отживших основ, были исковерканы цензурой, публикацию их пришлось прекратить. Сообщая об этом Боткину в письме от 27 июня 1841 г., отмечая, что статья о Петре воспринята цензурой «как опасная и вредная для России вещь», Белинский добавляет: «Да здравствует Погодин и Шевырев — вот люди-то! Да здравствует «Москвитянин» — вот журнал-то»³⁶.

Итак, официальная точка зрения на Петра — точка зрения, отраженная в «Москвитянине» — связывала воедино восхваления Великого царя и самодержавной власти в целом. Ни хвалить его как отрицателя, противопоставлять современным правителям, ни хулить его, отвергать его деятельность, с точки зрения властей, не следовало. Славянофилы были повинны в последнем «грехе». Естественно, во второй половине 1850-х гг. положение в значительной степени изменилось. В первые годы правления нового царя критика прошлого даже поощрялась властями, но до известного предела. Славянофильское отрицание последних 150 лет истории России даже в это время казалось чрезмерным. Ведь речь, в сущности, шла о двух третях правления династии Романовых. Что же касается неприятия Петра, то оно в какой-то мере выглядело в глазах цензуры в начале «эпохи великих реформ» даже более неприемлемым, чем ранее. Ведь деятельность Александра II проецировалась многими на эпохи Петра I и Екатерины II. Такая проекция сказывалась, в частности, в книгах А. Н. Афанасьева «Русские сатирические журналы 1769—1774 годов» (М., 1859) и П. П. Пекарского «Наука и литература в России при Петре Великом» (СПб., 1862), вызвавших, как известно, отрицательные отклики Добролюбова и Писарева³⁷.

Деятельность Петра отрицалась славянофилами, в первую очередь, оттого, что он, по их мнению, направил Россию по пагубному для нее западному пути, презирал национальное и самобытное. Но для них был неприемлем и деспотический произвол Петра, упрочение им чиновничьего аппарата, концентрация власти в руках администрации, правительственных инстанций. Уже в «Смеси» № 1 говорилось о том, что «внешняя централизация гибельна».

Качества, отвергаемые славянофилами, когда речь шла о Петре, осуждаются ими и при оценке носителей самодержавной

³⁶ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. Т. XIII, М., 1956, с. 54—55. Далее: Белинский.

³⁷ См. статьи «Русская сатира екатериненского времени» Добролюбова и «Бедная русская мысль» Писарева. Напомним, что комедия Аксакова «Князь Луповицкий», вышедшая отдельным изданием в Лейпциге, была запрещена к ввозу в Россию в частности и за то, что в ней «усмотрены <...> неблагонамеренные толки о преобразованиях императора Петра Великого» (ЦИАЛ, ф. 772, оп. 1, 1858, № 4333, л. 3).

власти допетровских времен. Резко отрицательно отзывался «Молва» о деятельности Ивана Грозного. Похвалы этой деятельности, по мнению, высказанному в «Заметке» № 28, — лучшее свидетельство несостоятельности исторических взглядов С. М. Соловьева.

Критикуя Грозного, автор «Заметки», как вообще характерно для редакции «Молвы», ставит проблему не в социальном, а в этико-религиозном плане; для него введение причины и семь жен Ивана Грозного — явления одного ряда.

Петр I и ему подобные неприемлемы для редакции «Молвы» и как носители личного начала, произвольно-насильственно навязываемого народу. В газете вовсе не отрицалось всякое личное начало, но, по мнению К. Аксакова, отдельные личности, служа делу общественного развития, «тогда только могут <...> что-нибудь сделать, когда между личностями и простым народом есть непрерывная живая связь и взаимное понимание» (передовая № 9, с. 97). Сходным образом решал вопрос и Белинский, хотя он и славянофилы приходили к совершенно различным конкретным выводам: Белинский, признавая такую связь, доказывал правомерность петровских реформ; славянофилы, считая, что связи нет, отвергали нововведения Петра. Последнее было ошибкой, но вопрос о роли личности в истории ставился в «Молве» во многом правильно.

Принимая в общем монархический принцип, редакция «Молвы» избегала похвал конкретным носителям самодержавной власти. Ничего не говорилось, в частности, об Екатерине II, об Александре I. Да и об Александре II газета предпочитала хранить молчание. В последнем случае такая сдержанность определялась, видимо, не неприязнью, а опасением показаться раболопными.

Для «Молвы» было характерно решительное неприятие крепостного права. Особенно взволнованно и убежденно мысль о необходимости уничтожения крепостничества высказана в передовой № 20, короткой, но совершенно недвусмысленной. Отметив, что не всем дан удел свободного труда, упомянув для приличия о подневольном труде негров, Аксаков заканчивал передовую страстной апологией свободного труда: «Мы видим это, и сердце наше скорбит. Труд свят и волен по существу своему. Вольный труд — спор и плодоносен; с ним мир и спокойствие. Твердо уповаем, что Господь благословит и всех людей своим благословением вольного труда» (с. 227).

Знаменательно, что передовая о свободном труде была одной из «первых ласточек». Она опубликована в августе 1857 г., за несколько месяцев до рескриптов Александра II Виленскому и Петербургскому генерал-губернаторам, положивших начало ши-

рокому обсуждению крестьянского вопроса на страницах русской журналистики.

Знаменательно и то, что возлагая надежды на мирное решение крестьянского вопроса, на правительство (такие надежды характерны в это время и для Герцена), редактор «Молвы» весьма отрицательно относился к административной регламентации в деле подготовки и проведения реформы, в чем сказывалась утопическая противоречивость его позиции и что позднее отразилось в резких критических замечаниях Аксакова «Замечания на новое административное устройство крестьян в России» (Лейпциг, 1861).

Антикрепостническая направленность выступлений «Молвы» вызвала суровое осуждение в правительственных кругах. П. А. Вяземский, в это время товарищ министра Народного просвещения и член Главного управления цензуры, по поводу ряда статей, предназначенных для «Молвы», касавшихся «крестьянского вопроса», «одергивал» редактора, запрещая рассуждения о крепостном праве³⁸.

Характерной особенностью славянофильского направления с первых же статей «Молвы» провозглашается народность. О ней, как о великой силе, связывающей людей, идет речь в передовой № 2, «Москва, 19 апреля». Само такое провозглашение еще не много значило. Под флагом народности, как известно, выступали сторонники самых различных точек зрения, представители противоположных общественно-политических лагерей. К народному авторитету обращалось и правительство, и официальные литераторы типа Кукольника, и Погодин с Шевыревым, и Катков, и многие другие. В то же время борьбу за народность последовательно вели передовые общественные круги, декабристы, Пушкин, революционные демократы. В шестидесятые годы только «Весть» противостояла общей ориентировке журналистики на «народность», хотя содержание в это понятие вкладывалось самое разное. Какой же была «народность» славянофилов? Конечно, не революционно-демократической, но и далеко не официальной. Она тесно связывалась с религией, православием, со смирением, как выражением субстанциональных ценных качеств русского народа, и в этом перекликалось до известной степени с «народностью» официальной. Но она же ориентировала «народность» на облик, интересы простого народа, крестьянства, подчеркнуто выключая из понятий «Россия», «народность» правящие классы. Народные интересы, стремления, черты характера понимались и здесь довольно своеобразно, с искажением истинного положения вещей, хотя речь шла не о фальсификации, а об искреннем за-

³⁸ См. Ю. З. Янковский. Из истории русской общественно-литературной мысли 40—50-х годов XIX столетия. Киев, 1972, с. 99—100. Далее: Янковский.

блуждении. Но дело было даже не в искренности; не в ориентировке на простой народ, а именно в противопоставлении крестьянства и правящих классов, противопоставлений, сближавшем «народность» славянофилов со взглядами на народ демократов. Обычно указывается, что власти истолковали в духе подобного противопоставления статью К. С. Аксакова «Опыт синонимов. Публика — народ», напечатанную в № 36, что и послужило причиной прекращения «Молвы». Статья и на самом деле давала основания для подобного истолкования. Более того, мысли, характерные для нее, многократно встречались в газете, были типичной особенностью ее направления. Они отразились уже в передовой № 4, в размышлениях о простом народе и остальных жителях России, об образованном обществе. Говоря о последнем, о противоречивости его устремлений, автор замечал: «Исключаем простой народ; он и Россия — одно; он есть разумная стихия России» (с. 41).

Противопоставление простого народа и верхов подробно развито в передовой № 7. В ней осуждается отрыв верхних слоев от своего прошедшего, от самобытного пути развития России. Простой народ же, по словам автора, «не оторвался от родного дерева», «хранит в себе силу жизни» (с. 81), хотя и остановился в своем движении.

Апологией простого народа, противопоставленного правящим классам, является передовая № 9, «Москва, 7 июня». Она звучит подлинным гимном простому народу. «Простой народ, — утверждает автор, — есть основание всего общественного здания страны» (с. 97). По мысли Аксакова, народ — источник и материального благополучия, и внешнего могущества, и внутренней силы, мысли, жизни, духовных ценностей.

Аксаков ставит знак равенства между понятием «народ» и «простой народ», «ибо простой народ, точно, есть *просто народ*, или народ собственно» (с. 98). Он признает, что слово «народ» можно употреблять в более широком смысле, как синоним слова «нация». Но ему кажется естественнее иное употребление этого слова, как синонима крестьян, т. е. христиан: вот причина, «по которой название народа остается преимущественно за низшим сословием» (с. 98).

Преимуществом народа Аксаков считает отсутствие всяких титулов и отличий, всяких званий, кроме звания человеческого и христианского. Он говорит о богатстве подобной бедности, о том, что, стоя на низшей ступени общественной лестницы, народ стоит чрезвычайно высоко, является идеалом для всякого человеческого и христианского общества. С осуждением упоминает Аксаков о тех, для которых слово «мужик» является бранным. Он цитирует басню Крылова «Листы и корни», заканчивая ею передовую № 9, которая во многом по своим мыслям перекликается с точкой зрения Толстого 50-х — начала 60-х гг.

Народ противопоставляется в статье личному, индивидуальному началу, характерному, по мнению автора, для правящих классов.

Противопоставляя высшие классы народу, говоря, что сословные отличия и преимущества — явления, порожденные несовершенством современного мира, Аксаков ставил вопрос об этом не в социальной, а в этически-религиозной плоскости. Он готов был признать, что высшие классы, осознав временность и неправомерность своих преимуществ, но не отказавшись от них на практике, почувствовав «в себе только человека и христианина, — тогда становятся и они народом» (с. 98). Но объективно противопоставление, звучащее в статье, воспринималось как социальное и именно так истолковывалось цензурой.

Критика образа жизни правящих кругов содержится и в «Рассказе из деревенской жизни» (№ 35), подписанном: Имрек (К. Аксаков). Автор писал здесь о желании уйти «от искусственности и постоянной лжи общественного быта», которые особенно сильны в России, где «отвлеченность и ложь нашего общества и света соединены <...> с удалением от самобытности и народности Русской» (с. 396). В статье цитируется стихотворение И. Аксакова «Как часто громкими речами», обличающее светскую жизнь. К. Аксаков призывает оставить искусственное, лживое существование и бежать в деревню, к простой правде, к народному здоровью.

Продолжая рассказ в следующем номере, Аксаков говорит, что «для тех, в которых пробудилось наконец законное чувство Русского человека, для тех, которые сознают отношение нашего общества к народу, для тех бывает неловко и совестно при взгляде на крестьянина; невольно сознаешь свою вину перед ним, сохранившим, в низшем разряде благ, свой образ и быт, — чувствуешь свою неправду: ибо кто же бежал от народа и народности, увлекшись легкомысленно Западным блеском, как не мы?» (с. 405). По словам автора, крестьяне смотрят на человека высших классов, как на чужого, и они, «наша Русь», известны ему менее, чем Америка.

В этом же номере напечатан «Опыт синонимов. Публика — народ», о котором говорилось выше и который вызвал резкое недовольство не только цензуры, но и самого царя.

Критика общества, высших слоев продолжалась и далее, в статье В. Иванова «Несколько слов о просвещении» (№ 37). Здесь, между прочим, утверждалось, что вражда к просвещению характерна не для народа, а для общества. В статье К. Аксакова «Подлинник и список» (№ 38), являющейся как бы продолжением «Опыта синонимов», народ вновь противопоставлен обществу: только крестьяне, по словам автора, хранят еще русский быт, исконные общинные начала.

С точки зрения противопоставления правящим классам наро-

да рассматривалась в «Молве» и проблема воспитания. Так, например, в статье Я. Сахарова (из Костромы) «О воспитании в духе народности» (№ 27) говорилось, что высшие классы многие десятилетия «страждут недугом отсутствия национальности», что «высшее аристократическое воспитание» нелепо и ведет к вырождению (с. 316, 317). Сахаров утверждал, что отрыв высших классов от народа становится все более полным, все отчетливее заметен в каждом новом поколении. И вину он возлагал на нелепое воспитание, начинающееся с домашних учителей-иностранцев, определяемое целиком засилием чужого; затем молодое поколение попадает в университет, где ему твердят, что «древняя Россия была дрянь-дрянью <...> и сгнила бы непременно, если бы полтора столетия тому не стали предки наши просвещаться голландским умом и французскою нравственностью» (с. 317); заканчивается воспитание высших классов поездкой в чужие страны, и человек этого круга остается на всю жизнь иностранцем.

Сахаров критикует также индифферентный космополитизм воспитания средних классов. По его мнению, даже на тех людях, которые самостоятельно мыслят, сознают порочность русского европеизма, считают, что русские должны быть русскими, лежит печать ложного воспитания, мешающая воплотить им свои воззрения в дело; в жизнь, согласную с их убеждениями. Сахаров вообще не верит в нынешнее поколение, исковерканное дурным воспитанием, но надеется, что можно уберечь от порчи детей, строя их воспитание на новых основаниях, знакомя их с ранних лет с жизнью простого народа, с народным искусством, поэзией; это не помешает детям, когда они вырастут, понимать Гегеля, восхищаться Шекспиром и Моцартом.

Знаменательно, что Сахаров, говоря о воспитании, не отвергает роли подлинных ценностей зарубежной культуры. Речь идет лишь об уважении к своей, о связи с простым народом, о знании его жизни. И критика подражания, безусловной ориентировки на европейское воспитание в первую очередь связана с неприятием воспитания и всего статуса жизни правящих классов.

Подобные же мысли отразились и в статье А. П. Чебышева-Дмитриева «Несколько слов по поводу толков о воспитании», напечатанной в «Смеси» № 31. Недостатки воспитания автор объяснял тем, что люди, принадлежащие к правящим классам, ведут жизнь, не вызывающую к ним сочувствия ни младших, ни низших, забыв, что лучший воспитательный пример — жизнь самого воспитателя; они тщетно рассчитывают на доверие и уважение, достигнутое «не самоусовершенствованием, не строгостью к самим себе» (с. 365). Такого рода заявления напоминают в каких-то деталях сформулированную позднее Толстым теорию самоусовершенствования.

На противопоставлении высших классов и народа строилась и

статья К. Аксакова «Два слова о народном обучении», опубликованная в том же номере, что и статья Чебышева-Дмитриева (№ 31). В ней в сущности шла речь не только о несостоятельности попыток людей, принадлежащих к правящим классам, обучать народ, но и обо всем их образе жизни, о полном разрыве с простым народом. С сарказмом говорится о тех, кто решил просвещать народ, «заливая трюфели шампанским, глотая устрицы и вертясь в польке» (с. 362). Прежде, чем нести народу просвещение, нужно, по словам Аксакова, «себя переучить, и восстановить союз с народом, без которого невозможно доверие и невозможно сообщение просвещения» (с. 363). Одновременно Аксаков призывал дать возможность народу учиться, предоставить ему средства для просвещения. Речь шла об обучении народа грамоте, началам арифметики, о создании широкой сети библиотек для народа. В статье отразились православно-христианские установки славянофилов (Аксаков ограничивал содержание народных библиотек преимущественно религиозными книгами), но установка автора на грамотность для народа, сочетавшаяся с критикой правящих классов, ощущалась вполне отчетливо.

Да и в целом редакция «Молвы», идеализируя и романтизируя народ, объективно во многом искажая его облик, вовсе не мирилась с проповедью народной безграмотности, пользы необразованности и темноты. Она приняла активное участие в полемике по поводу «Заметки» Даля, напечатанной в № 245 «С.-Петербургских ведомостей». Даль высказывал опасения, что грамотность может пойти не на пользу народу, что возможны злоупотребления ею, что вряд ли стоит особенно стремиться ее распространять. С отповедью Далю в № 12 «Современника» выступил Е. П. Карнович («Ответ г. Далю на заметку «О грамотности», помещенную в 245 № «Санктпетербургских ведомостей»»), а в № 35 «Молвы» — К. Аксаков. Последний говорил, что злоупотребления грамотностью должны вызывать осуждение злоупотреблений, а отнюдь не самой грамотности (иначе, если быть последовательным, рискуешь дойти, боясь злоупотреблений, до требований отказа пользоваться языком, руками): «Мы думаем, что грамотность есть благо всегда и во всякую минуту, что, следовательно, распространение ее всегда должно быть желанно, должно быть предметом заботы всех тех, кто может содействовать этому распространению» (с. 400). По мнению Аксакова, «бояться для народа грамотности — это какое-то оскорбительное недоверие к народу» (с. 399).

Да и злоупотребления грамотностью, на которые указывал Даль, по словам Аксакова, не порочат ни народа, ни грамотности: следует понимать, что они не случайны, что если многие грамотей-простолюдины мошенники и мерзавцы, то это лишь свидетельство, «что условия жизни, под которыми живут они, способствуют к такой порче» (с. 399).

Знаменательно, что грамотность народа не объявляется Аксаковым целью, а лишь средством для дальнейшего просвещения народа. «Именно поэтому; думаем мы, и должно распространять ее» (с. 399).

Как и в многих других статьях «Молвы», в выступлении по поводу заметки Даля сказывается славянофильские представления о несостоятельности просвещения образованных классов, о том, что народ не примет из их рук просвещения, об особом характере просвещения народа, о роли в нем религиозных начал. Однако, по мнению Аксакова, подобные выводы вовсе не отменяют необходимости обучения народа грамотности людьми, принадлежащими к образованным классам, несмотря на все недостатки их образования. Такое обучение Аксаков объявляет первостепенной задачей, позднее же грамотный народ сам займется своим просвещением. Важно дать ему средство для просвещения — грамотность, а народ сам решит, как его лучше использовать. Даже просвещение в духе славянофилов Аксаков не считает правоммерным навязывать народу. Надо обучить его грамоте и отойти в сторону.

Подобные концепции народного просвещения были во многом несостоятельны и утопичны. Но они отнюдь не сводились к ограничению народного просвещения умением читать и считать. Подобное умение, по Аксакову, лишь начальный этап, открывающий путь для подлинного просвещения народа, избранного и осуществленного именно народом.

На первых же порах «Молва», как и «Современник», призвала учить народ грамоте: «Рано! — восклицает г. Даль. — Всегда пора! — отвечаем мы ему» (с. 400).

Полемика по поводу выступления Даля продолжалась и в № 37. В. Иванов, автор статьи «Несколько слов о просвещении», высказывал удивление, что пользу грамотности приходится доказывать, что в этом вопросе существуют еще какие-то сомнения. Он ставил в один ряд статьи Е. П. Карновича в № 10 «Современника» и К. Аксакова в № 35 «Молвы» и выражал солидарность с высказанными в них мнениями.

Редакции «Молвы» с одобрением откликается на напечатанную в «Современнике» (№ 5) статью В. И. Ламанского «О распространении знаний в России». Автор ее ратовал за увеличение числа научных переводов, предлагал учредить общество, содействующее таким переводам, распространению знаний. Редакция «Современника» придавала предложениям Ламанского большое значение. В том же номере «Современника», в начале «Заметок о журналах», Чернышевский обращал на статью Ламанского особое внимание читателей³⁹. В «Заметках о журналах» № 7

³⁹ Н. Г. Чернышевский. Полное собр. соч. М., 1939—1953, т. IV, с. 737. Далее: Чернышевский.

Чернышевский вновь возвращался к предложениям Ламанского, давал подробный обзор откликов на них⁴⁰.

Высказывания «Молвы» занимали важное место среди таких откликов. В № 10 напечатана заметка К. Аксакова «О статье г. Ламанского «О распространении знаний в России». Аксаков выражал полную солидарность с положениями записки Ламанского, называл их прекрасными, формулировал ряд конкретных предложений, способствующих, по его мнению, распространению знаний. Попутно он с удовольствием отмечал «правдивый отзыв» Ламанского «о славянофилах и справедливое его утверждение, что славянофилы хотят просвещения, хотят света» (с. 111).

В «Смеси» № 14, в «Письме петербургского студента», вновь с похвалой упоминается статья Ламанского. «Петербургский студент», откликаясь на призыв Аксакова конкретизировать проект Ламанского, формулирует свои уточнения этого проекта. Он ориентирует распространение знаний прежде всего на простой народ, замечая, что просвещение нужно каждому, но особенно необходимо начать распространение знаний с низов, с крестьян, дать для народа полезные и дешевые книги.

Мимоходом с одобрением говорится о статье Ламанского в «Смеси» № 21 «Молвы», в редакционной заметке «Несколько слов о публичных библиотеках». Редакция отмечает пользу таких библиотек, указывает на необходимость создания публичной библиотеки в Москве. Библиотека Московского публичного Румянцевского музея, открытого в 1862 г. (ныне Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина), явилась осуществлением подобных предложений.

Славянофилов нередко упрекали в том, что они превозносили лишь русскую народность, при этом вкладывая в понятие «народности» реакционный смысл, что они противопоставляли такую «народность» другим, отрицая значение последних, что теория их националистична и шовинистична.

Когда речь идет о материалах, опубликованных в «Молве», в подобные обвинения следует внести довольно существенные уточнения. Редакция «Молвы» вовсе не отрицала других народностей. Более того, она подчеркивала правомерность и важность их развития. Об этом говорилось в передовой № 5 «Москва, 10 мая». Ратуя в ней за развитие народности и признавая одновременно вред исключительности, как злоупотребления народностью, Аксаков призывал к признанию **всякой** народности. Такое признание, по его словам, — лучшее средство уберечься от исключительности: «нужно признать всякую народность; из совокупности их складывается общечеловеческий хор» (с. 57). Нации, потерявшие народность, по Аксакову, выпадают из этого хора; лишь сохранив свою народность, народную физиономию, народ будет иметь и общечеловеческое значение.

⁴⁰ Там же, с. 779—789.

Положения, высказанные Аксаковым, во многом напоминали выводы Белинского, сформулированные во время полемики с В. Майковым. Протестуя против «фантастического космополитизма», Белинский, как и Аксаков, считает народность, национальное своеобразие тем вкладом, который вносит каждый народ в сокровищницу общечеловеческой культуры. В статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года» Белинский объявляет народность личностью человечества: «Без национальности человечество было бы мертвым логическим абстрактом, словом без содержания, звуком без значения»⁴¹. При этом он замечает, что в данном случае «я скорее готов перейти на сторону славянофилов, нежели оставаться на стороне гуманических космополитов»⁴².

Передовая № 5 «Молвы» заканчивается призывом к развитию каждой народности, в сумме составляющих человечество; отвергая притязание на какую-то особую роль русской народности, на преумаление значения других народностей, автор восклицает: «Нет, пусть свободно и ярко цветут все народности в человеческом мире; только они дают действительность и энергию общему труду народов. Да здравствует каждая народность!» (с. 57).

Редакция «Молвы» вовсе не требовала русификации всех народностей, живущих в России; уничтожения их национальных особенностей, культуры. Она считала, что и в этой области «внешняя централизация гибельна. Лишь при самобытном разнообразии может быть внутреннее, живое единство» (с. 11). Приведенное мнение сформулировано уже в № 1, в «Смеси», в сочувственном отзыве о втором томе «Записок о Южной России», издаваемых П. А. Кулишом. В отличие от Каткова, который позднее сочетал протест против чрезмерной централизации с резким осуждением всякого «сепаратизма», национально-культурных устремлений народов, населяющих Россию, редакция «Молвы» относится к такого рода устремлениям с глубокой симпатией.

В «Смеси» № 26 опубликовано письмо М. Л. Налбандьяна, известного деятеля армянской культуры, революционного демократа, корреспондента Герцена и Бакунина, который был позднее арестован и провел несколько лет в тюрьме. В письме «О новом журнале на армянском языке» Налбандьян сообщал об издании в Москве с 1858 г. армянского журнала «Северное сияние», под редакцией Назарьянца⁴³. Как известно, этот журнал, выпускаемый видным армянским просветителем, С. И. Назарьяном, при активном участии самого Налбандьяна, стал существенной вехой в развитии армянской культуры, в формировании национально-демократического самосознания. Налбандьян указывал в своем письме, что цель нового журнала — распространение в народе

⁴¹ Белинский. Т. X, М., 1956, с. 29.

⁴² Там же.

⁴³ «Северное сияние» выходило в 1858—1864 гг.

общепольных сведений, что издание ориентировано на народ, на большинство нации. Письмо осведомляло о содержании будущего журнала, заранее знакомило с ним общественное мнение.

Редакция «Молвы», публикуя сведения о «Северном сиянии», сопровождала их заметкой «По поводу письма г. Налбандьянца». В ней выражалась благодарность за присланное письмо и сочувствие изданию армянского журнала. Видимо, редакцию «Молвы» особенно привлекала ориентация «Северного сияния» на простой народ. В заметке отмечалось, что особенно приятно стремление издателей нового журнала поддерживать тесные связи с Россией, с русской культурой. Правда, одобрение в «Молве» «Северного сияния» сопровождалось типично славянофильскими предположениями о том, что, может быть, именно России суждено стать главной посредницей в просвещении Восточных народов силою науки и христианства, что она может сказать много нового и полезного, чего они не услышат от Западной Европы. Редакция выражала надежду, что «Северное сияние» сможет сыграть в этом деле немаловажную роль.

Но главным в заметке было все же признание права на существование армянской национальной культуры, на развитие каждой народности: «Мы, отстаивающие русскую народность, не можем не радоваться успехам развития какой бы то ни было народности. Да здравствует каждая народность! — было сказано в «Молве» (№ 5), потому что только при признании всякой народности уничтожается характер ограниченности и исключительности одной, отдельно взятой какой-нибудь народности» (с. 313).

Подобное понимание народности, определяемое всем направлением «Молвы», признание права на развитие каждой народности, противопоставление народности жизни и мировосприятию правящих классов вызывали весьма неодобрительную реакцию властей, цензурных инстанций. Не случайно именно ряд статей о народности обратил на себя внимание Главного управления цензуры. Чиновник особых поручений Главного управления Волков, которому был поручен надзор за «Молвой», отмечал в своем рапорте передовую № 5, цитируя слова о необходимости признания всякой народности и прибавляя при этом следующее: «Бог знает для чего, для какой цели написан этот трактат о народности? Иной читатель, пожалуй, подумает, что он написан в защиту тех, которые, вследствие политических переворотов, утратили свою народность! Восклицание «Да здравствует каждая народность!» очень напоминает речь Герцена (Искандера), произнесенную им в Лондоне, на сходке польских эмигрантов».⁴⁴

На самом деле в передовой № 5 пропольских симпатий не ощущалось (Волков, кстати, и не обвинял в них автора), но объективный смысл лозунга «Да здравствует каждая народность!»

⁴⁴ ЦГИАЛ, ф. 772, оп. 1, 1857, № 4152, л. 2. Вероятно, имеется в виду речь Герцена «XXIII годовщина польского восстания в Лондоне». Герцен, XII.

действительно в какой-то степени перекликался с воззрениями Герцена.

В рапорте от 20 июля Волков особенно выделял передовую № 9 о простом народе. Изложив ее содержание, подчеркнув, что сословные преимущества рассматриваются в ней как нечто временное, «*порожденное несовершенством мира сего*», Волков делал далеко идущие выводы: «По моему мнению, в этих выписанных словах, — ясно видна идея коммунизма и равенства. Во-первых, г. неизвестный автор, неизвестно почему скрывающий свое имя, видит в простом народе великие блага человеческие — какое-то небывалое *братство* и какую-то (понятную только одному ему, г. автору) *цельность жизни*; во-вторых, что простой народ *богат бедностью отличий и титулов*; и наконец в третьих, что все, имеющие титулы, отличия и преимущества, *порожденные несовершенством мира сего*, как скоро забудут, оставят все свои отличия, то тогда, и только тогда, сподобятся насладиться вышеупомянутыми благами человеческими: братством и цельностью жизни! Если во всем этом есть какой-нибудь смысл, то в нем, мне кажется, осмелюсь еще раз повторить, — есть идея коммунизма и равенства»⁴⁵.

Основываясь на рапорте Волкова, о передовой № 9 сообщал 30 июля, подробно излагая ее, товарищ министра Народного просвещения, П. А. Вяземский, Управляющему Московского учебного округа, предлагая сделать предупреждение редактору «Молвы» и ее цензору фон-Крузе, обязав последнего быть внимательнее при пропуске статей для аксаковской газеты. «Подобного рода рассуждения, — отмечал Вяземский, — произвольные и без всякого доказательства, несоразмерно возвышающие низшие классы и уничижающие высшие, подают повод к неблагоприятным толкам, которые доходят до Министерства; эти толки могут в некоторой степени иметь правдоподобие и потому должны обращать на себя внимание высокого начальства. Неприязненное предпочтение одного общественного класса другому противно и духу христианскому и духу правительственному. Делать из *мещанина и крестьянина идеал* для всего человеческого и христианского общества, потому только, что он мещанин и крестьянин, есть заключение не только легкомысленное, но и несправедливое, а в применении к гражданскому порядку, даже и вредное»⁴⁶.

Не обвиняя, в отличие от Волкова, редакцию «Молвы» в пропаганде идей «коммунизма и равенства», находя, что редактор газеты «без сомнения не желает» толкования «темных выражений», встречающихся в его издании, «в дурную сторону», Вяземский находит, тем не менее, что содержание «Молвы» дает «полный простор» для подобных толкований⁴⁷.

⁴⁵ Там же, л. 5 об.—6.

⁴⁶ Там же, л. 12.

⁴⁷ Там же, л. 12 об.

О передовой № 9 в ее цензурном толковании доводится до сведения царя⁴⁸. Московский цензурный комитет на заседании 2 августа заслушивает предложение товарища министра Народного просвещения, принимает его к исполнению⁴⁹. С редактора «Молвы» Шпилевского берется расписка, что он ознакомлен с оценкой направления газеты, сделанной Вяземским⁵⁰.

Обратила на себя внимание цензуры и статья Сахарова «О воспитании в духе народности». В одном из рапортов Волков подробно перелагает ее содержание, подчеркивая, что оно порочит всю систему воспитания, существующую в России, и особенно то, как «аристократы наши воспитывают своих детей»⁵¹. Особенное внимание Волкова обратил на себя призыв Сахарова знакомить детей с жизнью простого народа и на этом строить воспитание молодого поколения. Не скрывая сарказма, цензор иронизировал над подобными советами: «Всего замечательнее в ней — совет автора, по которому мы должны воспитывать детей своих, если хотим, чтобы они были настоящими русскими, между простонародьем, и никак не воспрещать им беседовать с камердинерами и кучерами, назидательные рассказы которых так много способствуют к развитию в ребенке народности! А если кто готовит своего сына в Министры, то не мешает, чтобы в те годы, когда явления действуют не на ум, а на чувство, пожить будущему министру <...> жизнью крестьянского мальчика и в избе зимою на полатях, и на жатве летом»⁵².

Волков сообщал о статье Сахарова министру народного просвещения А. С. Норову, а тот в свою очередь 28 октября 1857 г. обращал внимание на статью о воспитании попечителя Московского учебного округа, подробно останавливался на ее содержании и делал вывод, что такие публичные обвинения совершенно противоположны официальным донесениям, на которых основываются всеподданнейшие доклады о просвещении в России. Норов писал, что обвинения, высказанные Сахаровым в адрес преподавателей, — несправедливы, бездоказательны, оскорбительны и для них самих, и для ведомств, которым они подчинены; такие суждения не должны получать цензурного одобрения; читатели и родители, знакомясь с подобными взглядами, могут потерять всякое доверие к министерству просвещения, когда цензура, состоящая при нем, пропускает такого рода статьи. Министр предлагал сделать цензору, одобтившему номер (Гилярову-Платонову), строгое замечание, объявив, что при повторении аналогичных случаев он будет «устранен от занимаемой им должности»⁵³. Норов предписывал цензору быть осмотрительнее «при цензиро-

⁴⁸ Там же, л. 13.

⁴⁹ МГА, ф. 31, оп. 5, № 380, л. 53 об.

⁵⁰ Там же, № 388, л. 22.

⁵¹ Там же, № 4239, л. 1.

⁵² Там же, л. 1 об.

вании и в особенности газеты «Молва», неоднократно обращавшей на себя внимание своими предосудительными в разных отношениях статьями». В исправленном варианте предписание министра было несколько смягчено, но и там сохранились слова о «строжайшем замечании» цензору и о том, что подобные сведения «ни в каком случае не должны были получить цензурного одобрения»⁵⁴.

Таким образом, с первых номеров «Молвы» ее направление обращает на себя неблагосклонное внимание властей, делая правомерным и заранее психологически подготовленным тот скандал, который разразился после публикации в № 36 статьи К. Аксакова «Опыт синонимов. Публика — народ». Останавливаясь на содержании передовой № 9, подводя итоги всем предыдущим передовым «Молвы», цензор Волков как бы предсказывает этот скандал, заканчивая свой рапорт от 20 июля следующим заявлением: «Вообще все статьи газеты «Молва», которые помещаются в ней без всякого заглавия, а именно, под рубрикой: Москва, такого-то числа и месяца, — и без имени их автора, написаны весьма темно! Если, держась строго цензурным правилам понимать все написанное в этих статьях — буквально, — то часто замечаешь в них отсутствие здравого смысла; если же, помимо означенных правил, — смотреть на эти высокопарные статьи с другой точки, то каждый раз мне кажется, что надо читать в них *между строками*. Я уверен, что в скором времени «Молва» как-нибудь да обмолвится, и тогда можно будет видеть и цель означенных статей и вообще цель и желания славянофилов»⁵⁵. Каламбур Волкова оказался пророческим. Последовал ряд новых столкновений с цензурой, затем скандал по поводу, № 36. Редакция была поставлена в такие условия, что продолжать издание стало бессмысленным, и 28 декабря, на 38-м номере, «Молва» прекратила свое существование.

⁵³ Там же, л. 3 об.

⁵⁴ ЦГИАЛ, № 4239, л. 50 об.

⁵⁵ Там же, № 4152, л. 6.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПРОЗЕ Л. АНДРЕЕВА 1898—1904 ГГ.

В. И. Беззубов, Л. С. Карлик

Проблема художественного пространства в прозе Леонида Андреева до сих пор не была предметом специального изучения. Между тем, маркированность и значимость пространственных категорий бросается сразу же в глаза даже при обычном чтении произведений Андреева. «Смоделированность» художественного пространства в прозе Андреева предельно обнажена¹. Поначалу достаточно даже вспомнить названия некоторых андреевских рассказов: «У окна», «Петька на даче», «В поезде», «На реке», «В темную даль», «В подвале», «Стена», «Бездна», «Город».

Характерно, что писатель не только сознательно моделировал пространство своего «художественного мира», но и воспринимал свое реальное бытовое пространство как значимое, как некую модель. Многочисленные описания дома на Черной речке подтверждают значимость «пространственных решений» в бытовом поведении Андреева. «Он любил огромное, — так начал свои воспоминания об Андрееве К. Чуковский. — В огромном кабинете, на огромном письменном столе стояла у него огромная чернильница»². С определенным пространством связывал Андреев реализацию некоторых своих творческих замыслов: «В красочной, но слишком определенно русской Москве я не мог бы написать «Черные маски» <...>. Чтобы свободнее писать о «вневременном» и «внепространственном», я сам должен быть вне времени и пространства, а для этого и нужно деревенское уединение. Здесь я создал для себя обстановку, чуждую влияниям среды, мысль отдал пространству»³. Как мы видим, в творческом сознании Андреева

¹ Нарочитая обнаженность пространственной модели еще более рельефно проявляется в драматургии Л. Андреева. Разумеется, как в прозе, так и в драматургии Андреева реализуется общая пространственная модель мира. Однако язык пространственных отношений в драме обладает и специфическими особенностями и в этой статье рассматриваться нами не будет.

² Корней Чуковский. Из воспоминаний. М., 1958, с. 243.

³ В. В. Брусянин. Леонид Андреев. Жизнь и творчество. М., 1912, с. 14.

«мысль пространственная» проявлялась достаточно активно, а это лишний раз указывает на необходимость ее изучения.

Мы будем анализировать отнюдь не все тексты Андреева, отчего выбор может показаться несколько тенденциозным. Критерием отбора является степень значимости уровня художественного пространства в тексте. Будут анализироваться, в основном, тексты, в которых данный уровень представляется нам одним из доминантных.

Хронологический принцип позволяет наметить некоторую эволюцию, проследить динамичность пространственной модели Андреева.

Если описывать все прозаические тексты Андреева как инвариантный текст, то пространственная модель этого инвариантного текста будет строиться на стремлении героя преодолеть границы замкнутого внутреннего пространства. Каждый конкретный текст (вариант) будет давать различный ответ на вопрос о возможности (невозможности) преодоления этих границ и о способах их преодоления. Дискутируется проблема «выхода», философская проблема свободы и необходимости, которая на языке пространственных отношений моделируется как проблема преодоления реальных (в смысле художественной реальности текста) границ.

Анализ языка пространственных отношений в рассказах Андреева первого периода творчества позволяет нам выделить (в первую очередь) пространственную модель, строящуюся на оппозиции внутреннего и внешнего пространства. Способ организации внутреннего и внешнего пространства, их предметное заполнение и топологические контуры, аксиологическая ориентированность пространственной модели будет выявляться на анализе конкретных текстов.

В рассказе «У окна» (1899) внутреннее пространство тяготеет к предельной замкнутости, отгороженности, непроницаемости границ.

Герой рассказа Андрей Николаевич испытывает страх перед людьми и жизнью и всячески стремится от них отгородиться. И «он тихо сидел в своей комнатке, и стены и потолок, до которого легко достать рукой, обнимали его и защищали от жизни и людей»⁴. Внутреннее пространство Андрея Николаевича включает в себя точку, обладающую особой ценностной отмеченностью, — это угол⁵. «В своей канцелярии он чувствует себя хорошо. Стол его все один и тот же за пятнадцать лет, — крытый клеенкой стол притиснут в самый угол» (1, 116). Во внешнем, враждебном

⁴ Леонид Андреев. Полн. собр. соч. Т. I. СПб., 1913, с. 116. В дальнейшем все ссылки на данное издание будут даваться в тексте с указанием тома и страницы.

⁵ Ср. у Ф. Достоевского в «Подростке»: «Моя идея — угол» (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. Т. XIII. Л., 1975, с. 48).

ему пространстве, есть также особо отмеченная точка, которая кажется ему наиболее опасной, — это центр, середина⁶. Ему даже в мыслях жутко представить, что «стоит на широкой равнине, на виду у всех», что «ничем не защищенный, стоит он посередине, словно на площади, по которой он так не любил ходить» (1, 116).

Продвинуться по службе, жениться означает для героя выход из «угла» в опасное открытое пространство. Герой боится всего нового, ему становится страшно, «когда ему приходится делать что-нибудь свое, непривычное и неприказанное» (1, 116). В своем «углу», в «крепости» он надеется уберечься от случая, который в его сознании становится проявлением губительного рока. Однако, как ни страшится герой жизни, она по-своему, потаенно все еще привлекает его. Правда, он предпочитает выглядывать на нее из «окна». Но возникают «прорывы»: «В созданной Андреем Николаевичем крепости, где он отсиживался от жизни, есть слабое место, и только он один знает ту потаенную калиточку, откуда неожиданно появляются неприятели. Он безопасен от вторжения людей, но до сих пор он ничего не мог поделать с мыслями. И они приходят, раздвигают стены, снимают потолок и бросают Андрея Николаевича под хмурое небо, на середину той бесконечной, открытой повсюду площади, где он является как бы центром мироздания и где ему так нехорошо и жутко» (1, 117).

Катастрофическая открытость внешнего пространства трансформирует его реальные размеры. «Площадь», «равнина», «поле» приобретают космические размеры, с них становится виден «край земли» (1, 120, 125). «Середина площади» превращается в «центр мироздания». Подобное переключение из конкретного бытового плана в план бытийный и космический вообще характерно для художественного метода Андреева и очень определенно, как мы видим, проявляется также в пространственной модели мира.

Чтобы отгородиться от «улицы», «площади», герой сам двигает вокруг своего «угла» «стены», пытается превратить свою комнату в «крепость». И вырваться из этого замкнутого круга он не может и не хочет. В рассказе явно доминирует точка зрения героя. Правда, наряду с ней в рассказе проявляется также точка зрения автора-повествователя, не только не совпадающая, но и противоположная пространственной ориентации героя. В тексте точка зрения повествователя, его пространственная картина мира прямо не воспроизводится. Выражена она в основном стилистически как эмоциональная оценка внутреннего пространства героя. Четкая оценка пространственных характеристик неуклонно про-

⁶ Ср. оппозицию срединный-периферийный, организующую пространство Петербурга в «Преступлении и наказании» Достоевского (см. В. Н. Топоров. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание»). — В сб.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 98—104.

водится во всем рассказе, особенно усиливаясь к концу, где нередко приобретает отчетливый публицистический оттенок. Приведем пример, как заканчивает автор описание чувств героя во время свадьбы Наташи: «Вы там себе деритесь, а я — засну!».

И это «засну», ехидное, шипящее, вырвалось из его груди, как крик победного торжества, и было последний гвоздем, который вбил он в крышку своего гроба. Улица продолжала шуметь, и Андрей Николаевич накрыл голову подушкой. Стало тихо, как в могиле» (1, 129). В конце это сравнение повторено: «Энергичным жестом Андрей Николаевич надвинул на голову толстую подушку и почти сразу успокоился. И образы и звуки исчезли, и стало тихо, как в могиле» (1, 133). Здесь «энергичный жест» подчеркивает конечную решимость героя отстоять свое мертвенное, «могильное» существование.

Сравнение комнаты с «могилой» и «гробом», как уже было отмечено Л. А. Иезуитовой, имеет явно оценочный характер. Анализируя этот рассказ Андреева и сравнивая его с «Человеком в футляре» А. П. Чехова, Л. А. Иезуитова заключает: «Автор же (разомкнутость кольца в финале) всегда оказывается на стороне жизни, он сострадает о погибшей душе человека, он зовет победу каждого человека во имя самого человека»⁷.

Нет, видимо, особой нужды доказывать, что сам Андреев был страстным поборником «живой жизни», «воли» и соответствующей «воле» поэтики открытых пространств. В своей публицистике «курьерского» периода он едко высмеивал разного рода «людей теневой стороны», оправдывающих свою бездейственность, отсутствие вкуса к жизни, замыкание «в кругу» популярными среди «российских интеллигентов» сентенциями. Множество подтверждений найдем и в письмах Андреева. Характерно, например, как оценивал Андреев повесть М. Горького «Трое»: «Нравятся мне «Трое» потому, что написаны удивительно, по-горьковски одним словом. Вольной кистью, а не кисточкой, которой глаза барыни подводят. Ширь, простор, и чисто весенняя острая свежесть. Будто не в комнатке при лампе писано, а лежал ты брюхом где-нибудь на высоте, над Волгой, глядел далеко, дышал крепко и рассказывал»⁸.

Все это позволяет в определенной степени отождествить пространственную ориентацию повествователя с точкой зрения автора. И, конечно, это лишний раз подтверждает значимость для Андреева пространственных категорий.

В книге Л. А. Иезуитовой находим еще очень интересное и важное для нас наблюдение о композиции рассказов типа «У окна»: «Композиция представляет собой круг, кольцо, составленное с помощью лейтмотивных образов (пластических, словесно-

⁷ Л. А. Иезуитова. Творчество Леонида Андреева (1892—1906). Л., 1976, с. 76.

⁸ Литературное наследство. Т. 72. М., 1965, с. 126.

фразеологических, ситуационных, символических), кольцо оказывается разорванным в одном или нескольких местах и почти обязательно разомкнутым в конце. Фабульное действие ничтожно, его почти нет: рассказ оканчивается на том же месте, с которого начался. Место действия — замкнутое пространство, скованность которого усиленно подчеркивается, в частности, с помощью разрывов»⁹.

Верно, что разрывы на композиционном уровне подчеркивают скованность пространства, но на идейно-смысловом уровне (ср., например, мысли Андрея Николаевича) «прорывы» свидетельствуют о непобедимости «живой жизни», о невозможности навсегда замуровать ее в «стены». О всепобеждающей жизни Андреев писал на рубеже веков много и охотно; он верил, что в конечном счете должно победить лишь то, «что находится в союзе с самой жизнью» (VI, 336): «Как пар, жизнь можно втиснуть в узенькую коробочку, но как и пар, она выносит давление лишь до известной степени. И в «Трех сестрах» это давление доведено до предела, за которым следует взрыв» (VI, 324), — писал Андреев в 1901 году в отзыве на постановку пьесы А. П. Чехова в Московском художественном театре.

Авторское отношение к замкнутому пространству необходимо учитывать в тех произведениях, в которых оно прямо почти не выражено, иначе мы получим искаженную картину.

После этих рассуждений о позиции художника, остается лишь повторить, что в рассказе «У окна» доминирует точка зрения героя: Основную коллизию рассказа, если воспользоваться терминологией Ю. М. Лотмана, можно определить как «несюжетную — стремление внутреннего пространства защитить себя, укрепить границу, и внешнего — разрушить внутреннее, сломав границу»¹⁰.

Аналогичная коллизия разворачивается в рассказе «Большой шлем» (1899). Герои рассказа стремятся защититься и отгородиться от внешнего мира. Внутреннее пространство тяготеет к предельной замкнутости и непроницаемости своих границ: «Высокая комната, уничтожавшая звук мягкой мебелью и портьерами, становилась совсем глухой» (1, 24). В свой мир глухой «тишины» они не желают допускать даже «слабых отголосков «тревожной и чуждой жизни». Этот чуждый внешний мир переполнен страданиями и жестокостью, а в пространственном выражении характеризуется отсутствием границ, бесконечностью: «Дряхлый мир покорно нес тяжелое ярмо бесконечного существования и то краснел от крови, то обливался слезами, оглашая свой путь в пространстве стонами больных, голодных и обиженных» (1, 23).

⁹ Л. А. Иезуитова. Творчество Леонида Андреева, с. 75—76.

¹⁰ Ю. М. Лотман. О метаязыке типологических описаний культуры. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 236. Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969, с. 471.

Внешний мир для героев «Большого шлема» — это, прежде всего, мир, где господствует Случай. Энтропия внешнего мира превращает его события в цепочку непредсказуемых, произвольно связанных фактов. Пространственная ориентация во внешнем мире для героев затруднена, так как утрачены представления о масштабах, о соотношенности размеров происходящих событий. В одном ряду случайностей стоят смерть большого белого кота Евпраксии Васильевны, арест старшего сына Николая Дмитриевича, дело Дрейфуса и т. п.

Внутренний и внешний мир игроков в винт лежат в разной временной протяженности. Внешний мир движется по законам линейного времени. Его время событийно. Внутренний мир организован по законам циклического времени. Событие, случай изгнаны из этого мира. Дважды, как рефрен, повторяется в тексте: «Так играли они лето и зиму, весну и осень» (1, 23, 25). Хаотический, иррациональный, непредсказуемый внешний мир сознательно выключается из их системы, его как бы не существует. Даже на упоминание событий внешнего мира в их кругу наложено табу. В их замкнутом мире функцию «живой жизни» подменяет игра в карты. «Карты давно уже в их глазах потеряли значение бездушной материи, и каждая масть, а в масти каждая карта в отдельности, была строго индивидуальна и жила обособленной жизнью. Масти были любимые и нелюбимые, счастливые и несчастливые. Карты комбинировались бесконечно разнообразно, и разнообразие это не поддавалось ни анализу, ни правилам, но было в то же время закономерно. И в закономерности этой заключалась жизнь карт, особая от жизни игравших в них людей. Люди хотели и добивались от них своего, а карты делали свое, как будто они имели свою волю, свои вкусы, симпатии и капризы» (1, 25).

Между игроками и картами возникает конфликтная ситуация. В оппозиции игроки ↔ карты более живыми и подвижными оказываются карты: «хмуро улыбался пиковый король», «шестерки опять скалили свои широкие белые зубы», двойки и тройки имели «дерзкий и насмешливый вид» (1, 26). Но самое ужасное в поведении карт то, что они обладают «прихотливым нравом», «насмешливостью и непостоянством» (1, 26).

Капризное своеволие, непостоянство карт еще более подчеркивает безжизненность, окостенелость игроков. Наиболее последователен Яков Иванович, «зиму и лето ходивший в наващенном сюртуке» и никогда не игравший больше четырех, ибо считал, что «никогда нельзя знать, что может случиться» (1, 23). Яков Иванович «давно выработал строго философский взгляд и не удивлялся и не огорчался, имея верное оружие против судьбы (здесь и далее разрядка в текстах Андреева наша — В. Б., Л. К.) в своих четырех» (1, 26). Трое других игроков еще волнуются, мечтают о выигрыше, о большом шлеме. Стремясь

изгнать из своего упорядоченного, замкнутого мира Случай как проявление Рока, они впускают — допускают его в карточной игре. Хотя в поведении карт нередко «чувствовалось что-то роковое и злобное» (1, 26), игрокам, как можно понять, кажется, что в картах проявляется свой, «домашний» Рок.

В традиции Пушкина и Достоевского тема карт связана с идеей внезапного обогащения, внезапного изменения судьбы, Чуда. В рассказе Андреева эта мотивировка отсутствует: «В денежном отношении игра была ничтожная» (1, 22). Не игра с судьбой, а попытка убежать от судьбы, не борьба с внешним миром, а симуляция этой борьбы — вот функция карточной игры в «Большом шлеме». Забегая вперед, можно сказать, что такую же функцию несет ночная игра в дурачки в «Жизни Василия Фивейского». В безумных попытках оградить себя от неумолимого Рока попадая затевает игру, явно симулируя борьбу с ним.

Следует еще отметить, что играют они в винт, т. е. в коммерческую игру, «где возникает лишь проблема незначительных перемен»¹¹. Ю. М. Лотман находит даже в «Большом шлеме» Андреева «идею неизменности быта, невозможности совершиться в его толще чему-либо, меняющему сущность жизни»¹². Нам представляется, что у Андреева несколько другая идея: как бы ни была воинственно неизменна «толща быта», как бы ни старались определенные люди оградиться «в кругу» своим от грозных, трагических сил «живой жизни», она пробьет любые «толщи», любые «стены». Правда, в конце рассказа сразу после неожиданной смерти Николая Дмитриевича старичок Яков Иванович уже задумывается над вопросом: «А где же мы возьмем теперь четвертого?» (1, 30). Ясно, что оставшиеся игроки постараются восстановить свой замкнутый «круг», мертвый порядок, но рассказ кончается вопросом Евпраксии Васильевны: «А вы, Яков Иванович, все на той же квартире?» (1, 30). Ей, как хозяйке квартиры, теперь, после случившегося, надобно знать это, чтобы после нового возможного неожиданного удара сообщить домашним. У нее после смерти Николая Дмитриевича нет уже веры в спасительность границ.

Тема карт в рассказе Андреева прямо восходит не к Пушкину и Достоевскому, а к «Смерти Ивана Ильича» Толстого. В «Большом шлеме» своеобразно, по-андреевски реализуется ситуация, по смыслу очень близкая рассказанной Толстым: «Приходили друзья составить партию, сажались. Сдавали, разминались новые карты, складывались бубны к бубнам, их семь. Партнер сказал: без козырей, — и поддержал две бубны. Чего же еще? Весело, бодро должно бы быть — шлем. И вдруг Иван Ильич чувствует

¹¹ Ю. М. Лотман. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 365. Труды по знакомым системам, VII. Тарту, 1975, с. 140.

¹² Там же.

эту сосущую боль, этот вкус во рту, и ему что-то дикое представляется в том, что он при этом может радоваться шлему»¹³.

Игра в карты для героев Андреева не только приятное времяпровождение, не только симуляция борьбы с Роком, но и своеобразный ритуал. Неукоснительно выполняя этот ритуал, провоцируя «роковое и злобное» в поведении карт, игроки заигрывают с «домашним» Роком, пытаясь таким способом задобрить настоящий Рок. Однако эта ритуальная игра с Роком не помогает. Среди игроков наиболее активно провоцирует Случай Николай Дмитриевич: «Он всегда рисковал» (1, 23). И Случай приходит. В циклическом, бессобытийном круговороте времени пробита брешь: «В четверг, 26 ноября, в картах произошла странная перемена» (1, 27). К Николаю Дмитриевичу идет все время хорошая карта, он объявляет большой шлем в бескозырях и, протянув руку за прикупом, умирает. Становится ясно, что игроки, стремясь отгородиться в своем замкнутом круге от энтропии внешнего мира, от Случая, в конечном счете надеются защититься от Смерти. Однако и внутренний мир переупорядочен и мертв, а потому тоже энтропичен.

В «Большом шлеме», нам кажется, хорошо «действует» модель, представленная Ю. М. Лотманом: «Бытовой мир, составляющий «внутреннее пространство» культуры, переупорядочен, лишен гибкости, мертв. Это царство энтропии. Ему противостоит Случай — «мощное, мгновенное орудие Провидения». Он вторгается в механическое существование, оживляя его. Однако автоматический порядок побеждает, игра идет своим чередом. Энтропия косного автоматизма торжествует. Мир, где все хаотически случайно, и мир, где все настолько омертвело, что «событию» не остается места, преследуют друг сквозь друга»¹⁴.

Аналогично моделируется художественное пространство в рассказе Андреева «Жили-были» (1901). Внутри клиники сложился свой мир с установившимся бытом и размеренным распорядком, по которому изо дня в день в определенный час вставали, пили чай, ставили градусники и т. п. В этой размеренной повторяемости неожиданные события происходят редко. Даже умерших служители стараются унести тихо и незаметно.

В клинике поддерживается образцовая чистота, в ней «все блестяло и сверкало». Однако «от белых стен, не имевших ни одного пятна, и высоких потолков веяло холодной отчужденностью; полы были всегда слишком блестящи и чисты, воздух слишком ровен, — в самых даже чистых домах воздух всегда пахнет чем-то особенным, тем, что принадлежит только этому дому и этим людям. Здесь же он был безразличен и не имел запаха»

¹³ Л. Н. Толстой. Собр. соч. в двадцати томах. Т. 12. М., 1964, с. 86.

¹⁴ Ю. М. Лотман. Тема карт и карточной игры в русской литературе, с. 139.

(1, 6). Ясно, что преувеличенная чистота и упорядоченность — безжизненны, и поэтому в клинике все «носило характер временности, неприспособленности для долгого житья» (1, 6).

Безжизненность, мертвенность мира клиники подчеркивается также многими деталями. Над головой больных висят черные дощечки, на которых надписывается имя и фамилия, возраст и род занятий. «Белые меловые буквы красиво, но мрачно выделялись на черном фоне, и, когда больной лежал навзничь, закрыв глаза, белая надпись продолжала что-то говорить о нем и приобретала сходство с надмогильными оповещениями, что вот тут, в этой сырой или мерзлой земле, зарыт человек» (1, 4). В клинике вообще происходит быстрое отчуждение больных от самих себя, они из-за многочисленных осмотров начинают чувствовать, что уже не принадлежат себе. Дьякон умиляется после того, как его показывали в аудитории студентам и «всю жизнь рассказали»: «Так трогательно: будто помер ты, и над тобою читают. Жил, говорят, был, говорят... дьякон...» (1, 15). «И пока о. дьякон говорил, всем стало видно, что этот человек умрет, стало видно с такою непременною и страшною ясностью, как будто сама смерть стояла здесь, между ними. Невидимым страшным холодом повеяло от веселого дьякона» (1, 15). «Чистоте», «безупречной близне», «тишине», «покою», безжизненности внутреннего пространства клиники противопоставляется в рассказе шумный и солнечно-яркий мир. Там на улицах лужи и пыль, там движение, «там люди жили» (1, 9). Но внутреннее пространство стремится отгородиться от внешнего: «Голос улицы не проникал в клинику сквозь двойные рамы» (1, 12—13). И люди, попав в клинику, почти сразу же выключаются из жизни внешнего мира. Это произошло и с купцом Лаврентием Петровичем Кошеверовым.

Переход из одного пространства в другое описывается Андреевым очень подробно, и в этом описании каждая деталь становится значимой, подчеркивая отказ от своего, от своих вещей, принесенных из внешнего мира. Ряд деталей имеет зловещий характер, предвещает трагический исход. «Свой чеподан с вещами и шубу он оставил внизу в швейцарской, а сверху, где находилась палата, с него сняли черную суконную пару и белье и дали в обмен казенный серый халат, чистое белье с черной меткой «Палата № 8» и туфли» (1, 3). Совершая обряд переодевания, Лаврентий Петрович сразу же по-новому начинает относиться к себе и своему телу. «И весь он казался не принадлежавшим себе с той минуты, когда с него сняли его привычное платье, и готов был делать все, что прикажут» (1, 3). Наряду с отказом от своего, происходит и переход в предельно суженное пространство, в угол: «— Вот ваше место, — указала нянька на высокую, чистую постель и стоявший возле нее небольшой столик. Это было очень маленькое место, только угол палаты, но именно поэтому оно понравилось изму-

ченному жизнью человеку» (1, 4). Заняв этот свой угол, Лаврентий Петрович уже полностью порвал с прежним миром: «И с этого момента все, что еще только утром гневало и мучило его, отошло от него, стало чужим и неважным» (1, 4). И затем Лаврентий Петрович просит не пускать к нему никого из родных и близких. Он идет на крайний разрыв с внешним миром. Но и другие больные теряют связь с внешним миром: «К самым окнам редко кто-нибудь подходил: улица и весь мир, бывший за стенами клиники, потеряли свой интерес. Там люди жили; там, полная народа, пробегала конка, проходил серый отряд солдат, проезжали блестящие пожарные, открывались и закрывались двери магазинов, — здесь больные люди лежали в постелях, едва имея силы поворотить к свету ослабевшую голову; одеты в серые халаты, вяло бродили по гладкому полу; здесь они болели и умирали. Студент получал газету, но ни он сам, ни другие почти не заглядывали в нее, и какая-нибудь неправильность в отправлении желудка у соседа волновала и трогала больше, чем война и те события, которые потом получают название мировых» (1, 9).

Мы видим, как четко очерчивает пространство Андреев. Это, конечно, можно объяснить тем, что зоркий глаз художника лишь верно воспроизвел реальность¹⁵: ведь известно, что рассказ «Жили-были» написан под впечатлением пребывания Андреева в клинике. Однако система оценок пространственных характеристик свидетельствует не о простом, интуитивном отображении, а о сознательном конструировании определенной модели мира.

То же наблюдаем в рассказе «В подвале» (1901). Герой рассказа Хижняков вконец измучен жизнью и до ужаса боится ее, боится людей. Он боится смерти и, как освобождения, ждет ее, хотя и продолжает «бороться за жизнь без надежды на победу» (1, 154). Когда-то в прошлом у Хижнякова были родные, «и все они умерли, а может быть кто-нибудь и жив, но так затерян в бесконечном мире, как будто бы умер» (1, 156). С точки зрения героя, бытие в бесконечном внешнем пространстве равнозначно смерти. И герой, испытывая страх жизни и страх смерти, стремится сжать свое пространство до минимума. Когда наступал день, — «широкий, неудержимый, властно зовущий к жизни, и весь мир начинал двигаться, говорить, работать и думать», Хижняков «сжимался в маленький комок, подтягивая ноги к самому подбородку, и так лежал неподвижно, боясь пошевелиться» (1, 154). В этом рассказе у героя проявляется стремление к предельной сжатости и непроницаемости своего внутреннего пространства: он «набрасывал на голову одеяло, чтобы ни малейший луч

¹⁵ Писательскую зоркость Андреева отмечали многие его современники. В. Вересаев, например, писал: «следует отметить, что глаз у него был чудесный, и набегавшую на него конкретную жизнь он схватывал великолепно. Доказательство — его реалистические рассказы вроде «Жили-были» (В. Вересаев. Собр. соч. в пяти томах. Т. 5. М., 1961, с. 397).

не мог проникнуть в его глаза», «и при каждом звуке, говорившем о жизни, он казался себе огромным и открытым, сжимался еще больше и беззвучно стонал — не голосом и не мыслью, так как теперь он боялся собственного голоса и собственных мыслей» (1, 154).

Однако границы внутреннего микропространства Хижнякова оказываются непрочными. «— Отопри, черт! — кричит за дверью Дуняша и колотит в дверь кулаком. — А то ведь дверь сломаю!» (1, 156). И никуда Хижнякову не спрятаться ни от Дуняши, ни от хищной смерти, которая каждую ночь усаживалась бесшумно у его изголовья.

Пространственная схема этой группы рассказов будет выглядеть следующим образом:

**Пространственная модель мира
с точки зрения героя «Угла», «подвала»**

	внутреннее пространство	внешнее пространство
топологические контуры	1) стремится к предельной сжатости, к точке 2) стремится к замкнутости 3) маркированность границ	1) предельно широкое 2) разомкнутое 3) отсутствие границ
физическое наполнение	стремится к стерильной чистоте, беззвучности статично	«хаотически» заполнено людьми, предметами, звуками динамично
ценностная характеристика	(+) безопасно	(—) враждебно
моделирование внепространственных категорий	жизнь энтропия	смерть энтропия (хаос)

Анализируя группу рассказов «У окна», «Большой шлем», «В подвале», «Жили-были», мы отмечаем маркированность границ, разделяющих внутреннее и внешнее пространство. Герой не хочет (не может) преодолеть границу своего внутреннего пространства. Преодоление границы равносильно смерти. Однако внешнее пространство время от времени «вламывается» во внутреннее, нарушая его статическое равновесие.

Обратимся к анализу принципиально иной пространственной

модели, строящейся на проникновении героя через границу пространства. В этом случае «схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира»¹⁶.

В определенной группе рассказов первого периода преодоление границы замкнутого пространства происходит еще в бесконфликтной форме. Переход через границу не превращается в катастрофу. В некоторых рассказах происходит трансформация внутреннего пространства, превращение замкнутого пространства в разомкнутое при внешней неподвижности героя. Для юного героя рассказа «Праздник» (1900) момент осознания своего «я» — одновременно и момент осознания оторванности от других людей. Он очень обостренно ощущает одиночество, «черную пропасть, отделяющую его от всего мира и людей» (VII, 228). Но внезапно в церкви он испытывает чудесную радость единения с миром и людьми. Простое, доверчивое движение стоящей впереди него девушки «с такой непостижимой, чудной силой <...> разрушило стену, за которой, чуждая миру и людям, мучительно содрогалась одинокая душа» (VII, 230). Он переживает религиозный экстаз, и его душа, прежде одинокая и скованная, совершает радостный свободный полет. Здесь, как и в ряде других аналогичных случаев, мы имеем дело с метафорическим «пространством души».

Подобное внезапное расширение внутреннего пространства, разрушение «стен», духовное преодоление границы, «черной» или «бездонной пропасти», чаще всего описывалось Андреевым в «праздничных» — рождественских и пасхальных рассказах. Характерно, что необыкновенно важная для Андреева проблема коммуникабельности людей предстает обычно в четких пространственных категориях. Например, в «рождественском» рассказе «Ангелочек» (1899) под воздействием восковой игрушки в глазах отца Сашки чудесным образом теряет границы и преобразуется «все окружающее — бревенчатая, покрытая копотью стена, «грязный стол» (I, 47). Любуясь восковым ангелочком, отец и сын прониклись особым чувством, «что сливало воедино сердца и уничтожало бездонную пропасть, которая отделяет человека от человека и делает его таким одиноким, несчастным и слабым» (I, 48).

В «пасхальном» рассказе «На реке» (1900) Алексей Степанович сначала чувствует, что он всем «чужой». Он проклинает «свою маленькую одинокую комнатку», но не выходит из нее и шесть дней подряд лежит на кровати. Автором подчеркивается полная отгороженность героя от мира и людей, когда он ночью выходит посмотреть, как высоко поднялась весенняя полая вода, и не видит ничего, «точно мир кончался в двух шагах от Алексея Степановича, а дальше был бездонный провал, и там не

¹⁶ Ю. М. Лотман. О метаязыке типологических описаний культуры, с. 471.

слышалось ни звука и не виднелось ни огонька, ни светлого пятна» (VIII, 41).

Но отправившись на лодке в затопленную Стрелецкую слободу спасать с чердаков и крыш стрельцов (тех самых стрельцов, которые его так избили, что он две недели пролежал в больнице), Алексей Степанович испытывает небывалый подъем и радость, словно «праздник, большой и светлый, уже наступил и никогда не кончится» (VIII, 46). «До сих пор он не знал, что он любит людей и солнце, и не понимал, почему они так изменились в его глазах, и почему хочется ему и смеяться и плакать, глядя на испуганное лицо девочки или подставляя зажмуренные глаза солнечному лучу, желтому и теплему. Точно он впервые открыл искусство и наслаждение дыхания, и то, что входило в его грудь, было и свет, и тепло, и завтрашний праздник; и хотелось не думать, а только дышать — дышать без конца» (VIII, 47).

Весеннее половодье превращается у Андреева в весьма прозрачный символ стихийной силы, обновляющей мир и уничтожающей преграды, отделяющие человека от человека. «Вольная стихия» разрушила плотину, затопила берега и заборы, и возникает любимый Андреевым образ безграничного мира: «Небо ушло ввысь, и между ним и водою было так много воздуха, простора и мягкого тепла, и так далеко был город и затопленные берега, точно весь мир раздвинулся вширь и ввысь, и не хотелось входить в низенькие комнаты, где дают потолки (VIII, 47). В этом безграничном мире мощно, торжественно и радостно звучит пасхальный благовест. «И Алексею Степановичу чудилось, что душа его такой же звук, и было страшно, что не выдержит тело ее свободного полета» (VIII, 53). Тема свободного полета будет продолжена Андреевым в более поздних произведениях («Мои записки», «Полет»), но получит в них трагическую окраску.

Весенний праздник, пасхальный колокольный звон преобразуют на какое-то время жизнь и мироощущение кузнеца Меркулова из рассказа «Весенние обещания» (1903) и выводят его из замкнутого пространства. «Тяжелым сном проходила одинокая жизнь Меркулова среди кривых стен под черным низким потолком» (VII, 184). Но весной пространство мгновенно трансформируется: «далекое, спокойное небо, <...> просторная сияющая даль реки и поля, живой и ласковый воздух — все было полно весенних неясных обещаний» (VII, 187). Всю праздничную неделю Меркулов проводил на церковной колокольне и звонил. В этот звон он вкладывал всю свою силу, все сердце и добивался того, что большой медный колокол издавал «человеческие вопли», «к небу возносил свои мощные мольбы и угрозы» (VII, 192). «Будто разбудить он хотел кого-то, кто находится в голубой дали и спит непробудно, и не слышит, как плачет и стонет земля» (VII, 193).

Колокольный звон Меркулова — это освоение бескрайнего пространства, обращение к небу, разговор с кем-то, «кто находится в

неведомой голубой дали»: Но пасхальная неделя кончается, колокольня запирается, и происходит «возвращение» Меркулова на землю, в свое обычное пространство: «Как долго путешествовавший человек, у которого в пути было много приключений, он с любопытством и приязнью рассматривал кривые стены и черный потолок — и не нашел в них, чего искал» (VII, 198).

Пространственно-временной континуум этого рассказа организован своеобразно: два пространственно-контрастных мира совмещены и их пространственная противоположность обусловлена временем. Лишь весной на короткое время вырывается герой из границ своего тесного, темного и грязного мира, но «весенние обещания» обманывают его, и он возвращается к прежнему существованию.

Возвращение в исходное замкнутое пространство после кратковременного выхода в открытое организует сюжет и рассказа «Петька на даче» (1899). Жизнь Петьки в грязной парикмахерской течет как бы вне времени. «Петькины дни тянулись удивительно однообразно и похоже один на другой, как два родные брата. И зимою и летом он видел все те же зеркала, из которых одно было с трещиной, а другое было кривое и потешное. На запятнанной стене висела одна и та же картина» (VII, 92). События в этой жизни отсутствуют. Петьке «часто казалось», что все вокруг него не правда, а длинный неприятный сон», но его желание покинуть это место неопределенно, так как он другого места не знал.

Событийное время начинается только с поездки Петьки на дачу. Происходит также расширение пространства: «Он родился и вырос в городе, в поле был в первый раз в своей жизни, и все здесь для него было поразительно ново и странно: и то, что можно видеть так далеко, что лес кажется травкой, и небо, бывшее в этом новом мире удивительно ясным и широким, точно с крыши смотришь» (VII, 94).

Но вскоре Петька вынужден вернуться в парикмахерскую, «и большой жадный город равнодушно поглотил свою жертву» (VII, 98).

В этом рассказе у Андреева впервые возникает четкая оппозиция «город» ↔ «поле». Противопоставление городу поля, леса, моря, вообще вольной природы проявится затем во многих произведениях Андреева — в «Рассказе о Сергее Петровиче» (1900), «В тумане» (1902), но особенно ярко в рассказе «Город» (1902). Громадный и многолюдный город представляется герою этого рассказа страшным, равнодушно-жестоким. Из закрытого пространства города не вырваться, городские улицы, «путаются и клубятся, как змеи». Герой рассказа «вдруг почувствовал какая толща каменных домов отделяет его от широкого, свободного поля, где легко дышит под солнцем свободная земля и далеко окрест видит человеческий глаз. И ему почудилось, что он зады-

хается и слепнет, и захотелось бежать, чтобы вырваться из каменных объятий, — и было страшно подумать, что, как бы скоро он ни бежал, его будут провожать по сторонам все дома, дома, и он успеет задохнуться, прежде чем выбежать за город» (VII, 201). Город давит, поработывает свободную землю, он разрастается, «и там, где широко расстилалось поле, неудержимо протягиваются новые улицы, и по бокам их толстые, распертые каменные дома грузно давят землю, на которой стоят» (VII, 205) ¹⁷.

С особой силой Андреев подчеркивает в этом рассказе разобщенность людей в большом городе, где толстые каменные стены отделяют человека от человека, делая каждого «таким беспредельно одиноким среди множества чужих людей» (VII, 203). Здесь каждый «человек был отдельный мир», «и чем больше было людей, которые не знали друг друга, тем ужаснее становилось одиночество каждого» (VII, 203).

Мотив ужасного городского одиночества, некоммуникабельности людей предстает у Андреева в предельно-обобщенном виде уже в рассказе «Ложь» (1900): Некоммуникабельность здесь как-будто тотальная: каждый замурован в себе, черепная коробка и грудная клетка являются непроходимой стеной. Стремясь представить в рассказах «Ложь» и «Стена» в оголенно-обобщенном виде вневременную модель жизни человека и человечества, Андреев приходит к образам пространственной границы. Судьба «свободных людей» в рассказе «Ложь» уподобляется судьбе пленной пантеры в клетке, которая ходит «из угла в угол, по одной и той же линии с математической правильностью» (I, 57) ¹⁸. Возникают образы-символы «каменной клетки», «стены». Но все-таки Андреев призывает к бунту против «стен» ¹⁹, и тема преодоления границ замкнутого пространства становится для него темой революционной борьбы. Как революционная тема воспринималась Андреевым, а также Чеховым, Горьким и многими другими писателями демократического лагеря того времени, связанная с нею «тема ухода». Этой теме посвящен рассказ Андреева «В темную даль» (1900). Неясным и загадочным является образ Николая, героя этого рассказа. Известно лишь, что он ненавидит благополучную и размеренную жизнь отцовского дома «от самого дна до самого верху» (I, 108). Любимый «блудный сын», «который пропадал неведомо где в течение целых семи лет» (I, 101), появляется не для того, чтобы пасть в ноги к отцу и раскаяться, а для того, чтобы снова исчезнуть в «темной дали», посеяв тревогу и смятение среди обитателей дома. Враждебность героя

¹⁷ Символика этого рассказа Андреева во многом близка символическим образам статей А. Белого «Луг зеленый» (1905) и А. Блока «Безвременье» (1906).

¹⁸ Ср. со стихотворением Ф. Сологуба «Пленные звери» (1905).

¹⁹ См.: В. И. Беззубов. Леонид Андреев и Достоевский. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 309. Тарту, 1975, с. 104—106.

замкнутому пространству богатого дома ощущается всеми. Эта чужеродность Николая, героя воли, «темной дали», борьбы замкнутому пространству уюта и великолепия постоянно подчеркивается в тексте: «И в изысканном платье он не сливался с пышным великолепием комнат, а стоял особняком, как что-то чуждое и враждебное» (I, 105). После мнимого примирения Николая с родными, казалось бы, снимается враждебность и несовместимость пространства «темной дали» с замкнутым пространством дома. Но Николай вновь уходит. «Он навсегда скрылся в той темной зловещей дали, откуда неожиданно пришел. И уже ничего живого не виделось в безлюдном пространстве» (I, 112).

Некоторые герои Андреева приходят к крайним проявлениям бунта против «стены». «Клетке» они предпочитают смерть, самоубийство. Смерть представляется им освобождением, единственным способом сломать «железную клетку». Для этих героев, как и для Кириллова у Достоевского, высшей формой утверждения личности становится ее уничтожение. Такого героя вывел Андреев в «Рассказе о Сергее Петровиче» (1900). Трагедия Сергея Петровича, который не хочет быть «безымянным некто», полезным для рынка, покупая «галoши, сахар, керосин», не хочет быть процентиком, полезным для статистики и истории, но не может стать и «сверхчеловеком» — это трагедия многих героев Андреева.

Свою заурядность и ограниченность Сергей Петрович воспринимает прежде всего как ограниченность пространственную: «Он глядел вперед себя и назад, и то, что он видел, походило на длинный серый и узкий коридор, лишенный воздуха и света. Позади коридор терялся в серых воспоминаниях безрадостного детства, впереди утопал в сумраке такого же будущего. И на всем протяжении коридора не виднелось ни одного резкого крутого поворота, ни одной двери наружу, туда, где сияет солнце и смеются и плачут живые люди» (I, 67—68). Даже в мечтах не дано этому человеку вырваться за пределы своего узкого мирка. Физическое ощущение границ, отделяющих его мир детерминации от свободного мира «сверхлюдей», преследует Сергея Петровича. «С внезапным порывом гневной тоски» бросился он на фотографию «свободного человека» в стереоскопической панораме «и больно стукнулся бровями и носом о рамки стекол. И ему стало стыдно при мысли, что гнев его напускной и рассчитанный именно на существование рамок» (I, 76).

Сергей Петрович перебирает все возможные способы преодоления «рамок» своего замкнутого пространства: обладание деньгами, слияние с природой, растворение в искусстве, женская любовь — все эти пути выхода в мир свободны недостижимы для него. Не дана ему и интеллектуальная свобода, которой обладает Новиков. Выхода для Сергея Петровича нет; его пространство предельно сжимается, превращаясь в «узкую клетку», «и часты и толсты были ее железные прутья» (I, 78). Смерть как единствен-

ный способ сохранить свое свободное «я», бунт бессмысленный и безрезультатный — единственный выход в мире, где нет выхода.

Очень характерно построена сцена самоубийства Сергея Петровича. Боясь и жизни и смерти, он жаждет и страшится принять яд. «Не хочу, не хочу!» — шептал Сергей Петрович, и отталкивался руками, и пылся назад, но ему казалось, что он приближается к пузырьку, который растет в его глазах. И когда дверь остановила его, он перестал видеть перед собою, вскрикнул и сделал шаг вперед» (I, 83). Обратим внимание на то, что героя останавливает не стена, а именно дверь, функция которой дать возможность уйти, убежать, избежать самоубийства. Но в мире Сергея Петровича нет открывающихся дверей.

Пространственная схема рассмотренной группы рассказов представляется следующим образом:

**Пространственная модель мира с точки зрения героя,
преодолевающего границу**

	внутреннее пространство	внешнее пространство
топологические контуры	предельно сжато, замкнуто маркированность границ	предельно широкое, разомкнутое отсутствие границ
физическое наполнение	загромождено уродливо деформированными или кричаще красивыми бытовыми предметами статично	стремится к незаполненности (природные или астральные явления) динамично
ценностная характеристика	(—) враждебно	(+) притягательно
моделирование внепространственных категорий	утрата коммуникации смерть (неподвижность, окостенение)	восстановление коммуникации жизнь

Лишь в одном произведении рассматриваемого периода творчества Андреева мы находим совершенно противоположную ценностную характеристику замкнутого и открытого пространства. В повести «Красный смех» (1904) «дом», «улица», «город» являются для героев внешним пространством и кажутся для них прекрасными и желанными. В самом начале герой вспоминает внезапно в палящем зное на марше дом: «уголок комнаты, клочок голубых обоев и запыленный нетронутый графин с водою на моем столике» (IV, 93). Самые неказистые домашние вещи кажутся

ему необыкновенно дорогими и милыми и возникает страстное желание — «хочу домой». И вернувшись с войны, герой наслаждается домашним уютом, как «возвращенным раем». Дома «так хорошо», а в бескрайних полях — ужасно, потому что это пространство войны, безумия, «красного смеха». Интересно, что ценностной перевернутости пространственных оппозиций в этой повести соответствует перевернутость всех нормальных представлений. Война — это для Андреева — безумие, при котором мир переворачивается с ног на голову. «С гибкостью, неожиданной для его возраста, он <доктор — В. Б. и Л. К.> перекинулся вниз и стал на руки, балансируя в воздухе ногами. Белый балахон завернулся вниз, лицо налилось кровью, и, упорно смотря на меня странным перевернутым взглядом, он с трудом бросал отрывистые слова: А это ... вы также ... понимаете?» (IV, 113).

Безумный мир перевернут не только по вертикальной, но и по горизонтальной оси: «В голове все перевернулось, и они ничего не понимают: если их резко и быстро повернуть, они начинают стрелять в своих, думая, что бьют неприятеля» (IV, 133).

Сюжет «Красного смеха» организован стремлением героев вырваться из враждебного открытого пространства в замкнутое, безопасное пространство «дома», «города». Но «отрывок последний» снимает эту оппозицию, ибо безопасность дома оказывается мнимой. Враждебное пространство «красного смеха» захватывает город и дом: «От самой стены дома, от карниза начиналось ровное, огненно-красное небо, без туч, без звезд, без солнца и уходило за горизонт. А внизу под ним лежало такое же ровное темно-красное поле, и было покрыто оно трупами. <...> И скоро правильные ряды бледно-розовых мертвых тел заполнили все комнаты» (IV, 143—144).

Сумасшедший мир изображен и в рассказе «Призраки» (1904), но в нем нет перевернутой системы пространственных характеристик.

Психиатрическая лечебница окружена высоким глухим забором, и ворота всегда плотно закрыты, но в рассказе усиленно подчеркивается одинаковость миров, расположенных как внутри забора, так и за ним. В рассказе поэтому вообще трудно выделить четкие пространственные оппозиции. Ценностные характеристики как внешнего, так и внутреннего мира здесь одинаково амбивалентны.

Своеобразна пространственная схема рассказа «В тумане» (1902). Наше знакомство с героем рассказа Павлом Рыбаковым начинается с того, что мы вместе с ним упорно разглядываем «лепной раскрашенный потолок» (VII, 122) — верхнюю границу его микромира. Уродливо деформированные предметы, бесконечность их повторения: «хата, большой мужик, церковь и огромная телега» (VII, 122) — создают замкнутый круг, скучный и

враждебный. Любая граница, которую пытается преодолеть Павел, чтобы вырваться из своего микропространства, оказывает ему сопротивление. «Бегство» из этого враждебного пространства осуществляется мысленным перенесением в прошлое. Причем, прошлое оформляется в уже известных нам образах безграничного пространства: «Далеко во все стороны расстился мир, и был он бесконечный и темный, и всем одиноким и скорбным сердцем чувствовал Павел его неизмеримую и чуждую громаду» (VII, 130).

Павел, видимо, переходный тип между двумя полярными типами героев. Ему враждебен микромир, он стремится разрушить его границы, но ему чужд и внешний мир, как героям рассказов «У окна» и «В подвале». Безвыходная ситуация, когда враждебны и внешнее и внутреннее пространство, и прошлое и настоящее, ведут героя к трагической развязке. Сцена знакомства с проституткой возвращает нас к началу рассказа, к описанию лепного потолка: «У нее была огромная, не по росту голова, уродливых и фантастических очертаний» (VII, 149). Манечка является карнавальным заместителем, контрастным двойником Кати. Типы их пространств также контрастны. В «душной комнате» Манечки Павел называет Катю, хочет представить лес; но Манечка грубо обрывает его: «Не люблю я в лесу. Про какой ты мне лес говоришь?» (VII, 153). Павел убивает проститутку. Следует отметить, что Андреев при этом создает карнавальным образом: «При каждом ударе женщина дергалась, как игрушечный клоун на нитке» (VII, 156). После убийства «душная комната» неожиданно оказывается защитой Павла от враждебного внешнего мира: «Что-то загадочное и страшное происходило с закрытой дверью. Она безмолвно надувалась, как только что проколотый живот, дрожала в безмолвной агонии и опадала <...>. Непостижимый ужас был в этом немом и грозном натиске, — ужас и страшная сила, будто весь чуждый непонятный и злой мир безмолвно и бешено ломился в тонкие двери» (VII, 157). Происходит любопытная переоценка. В начале рассказа задается типичная для андреевской прозы ситуация: герой стремится преодолеть границу своего замкнутого внутреннего пространства. Конец рассказа дает нам принципиально иную пространственную модель: внешнее пространство стремится сломать границу, разрушив замкнутость внутреннего пространства. Это еще раз подтверждает нашу мысль о том, что Павел — герой переходного типа.

Все пространственные схемы, выделенные нами в рассказах первого периода творчества Андреева, синтезируются в повести «Жизнь Василия Фивейского» (1903).

Повесть отчетливо проецируется на житийную литературу и Книгу Иова, но у Андреева о. Василий — бунтарь, поднявшийся до богоборчества.

В самом начале повести появляется пространственная характеристика Василия Фивейского, заключающая космическую метафору: «Среди людей он был одинок, словно планета среди планет, и особенный, казалось, воздух, губительный и тлетворный, окружал его, как невидимое прозрачное облако» (III, 20).

Усомнившись в небесной справедливости, о. Василий начинает свой своеобразный спор с богом. Первое обращение о. Василия к богу происходит в поле: «вперед и кругом, далеко во все стороны зыбились на тонких стеблях тяжелые колосья, над головой было безбрежное, пламенное июльское небо, побелевшее от жары, — и ничего больше: ни деревца, ни строения, ни человека» (III, 23). Но его «Я верю», «этот молитвенный вопль, так безумно похожий на вызов» потерялся в «пустыне неба» «без отзвука». Перед нами почти космическое по своей безбрежности и пустоте (интересно перечисление предметов, которых нет, с нагнетанием частицы «ни») пространство. Сняты все пространственные ограничения: «верх», «вперед и кругом», кроме ограничения «низ».

Второе обращение к богу вновь происходит в поле ночью, когда «черно было небо, как земля» (III, 27). Это уподобление земли и неба снимает последнее пространственное ограничение — «низ». Описание «космической» пустоты здесь подменено описанием «космической» тишины. Характерно появление здесь сходной лексико-синтаксической конструкции: перечисление звуков, которых нет, с нагнетанием частицы «ни»: «и не было ни голоса, ни крика, ни стопа» (III, 28).

Третье обращение к богу происходит после грандиозного переворота в душе Василия Фивейского, который метафорически осознается им прежде всего как переворот его пространственных представлений: «До сих пор было так: существовала крохотная земля и на ней жил один огромный о. Василий со своим огромным горем и огромными сомнениями, — а других людей как будто не жило совсем. Теперь же земля выросла, стала необъятно и вся заселилась людьми, подобными о. Василию» (III, 37). И теперь не только от себя обращается к богу о. Василий, но и от всей страдающей земли.

Третье обращение происходит в доме священника, что, казалось бы, нарушает уже выявившуюся функциональную связь образов безграничного пространства с кризисными моментами повести. Здесь, напротив, идет нагнетание образов замкнутого, тесного пространства. Василий Фивейский мечется по комнате, «натывается на стулья и стены, как слепой или безумный. И, натываясь на стену, он бегом ощупывал костлявыми пальцами и бежал назад; и так кружился он в узкой клетке немых стен» (III, 48). Физическое ощущение узости этого пространства подчеркивается сравнением «как слепой». Отметим тут также появление несколько неожиданного эпитета «немые стены». Понятия «молчание» и «враждебность» у Андреева, как правило, синони-

мичны. Как же говорит Василий Фивейский с богом в этом предельно суженном, замкнутом пространстве? «Он остановился и, подняв вверх остановившийся взор, пронизывая им потолок и мглу весенней ночи, закричал пронзительно и иступленно: «И Ты терпишь это! Терпишь! Так вот же...» (III, 48). Это уже бунт, и для бунта Андрееву недостаточен стершийся образ бескрайнего поля и неба. Ему нужно дать «узкую клетку», чтобы тут же разрушить ее. Василий Фивейский привносит свое безграничное пространство в замкнутое пространство дома, отменяя его закрытость. В V главе сцена разговора Фивейского с Настей происходит в доме, но «пристально смотрели вперед, далеко вперед, в самую глубину бездонного пространства» глаза его (III, 41).

Интересно проследить пространственную характеристику дома Василия Фивейского на протяжении всего текста. В самом начале повести Андреев дает метафору: «хворостинка за хворостинкой, песчинка за песчинкой трудолюбиво восстанавливал он свой непрочный муравейник при большой дороге жизни» (III, 20). Нас интересует бытовой план этой метафоры: дом, стоящий при дороге. Сравним этот дом, например, с жилищем старосветских помещиков, которое изолировано от внешнего мира несколькими кольцеобразными границами. «Поместье старосветских помещиков <...> — Дом с большой буквы»²⁰, — так определяет его Ю. М. Лотман. Жилище Василия Фивейского — фикция дома. Одна из границ, отделяющих Дом старосветских помещиков от внешнего мира, — поющая дверь: «Она граница между внешним холодом и внутренним теплом («комнатки эти были ужасно теплы»)»²¹. Границы, отделяющие внутреннее пространство дома Василия Фивейского от внешнего мира, фиктивны. «В доме еще не топили, жалея дров, и воздух был сырой, холодный и неприятный, как на дворе» (III, 26).

Мир домашних вещей неупорядочен, хаотичен. Этот хаос — пространство попадьи, из которого она не может вырваться. «Из дома, обойдя все его неприбранные комнаты, она шла в сад, из сада во двор, потом опять в дом» (III, 21). Совершается движение по замкнутому кругу. Попадья стремится сделать свое пространство совершенно непроницаемым для внешнего мира: «Когда солнце поднималось к зениту, попадья наглухо закрывала ставни в своей комнате и в темноте напивалась пьяная» (III, 22). Закрытые ставни — деталь, постоянно сопутствующая пространственному миру попадьи. «В болезненной темноте закрытых ставень» возникает у нее мысль, «родить нового сына» (III, 26). Когда попадья забеременела, наступает время короткого обманчивого счастья. И сразу же трансформируется пространство дома:

²⁰ Ю. М. Лотман. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 209. Тарту, 1968, с. 24.

²¹ Там же, с. 23.

комната становится «уютной», «доброй и приятной, как друг» (III, 29). Более того, пространство попадьи расширяется: «целые дни проводила в соседнем казенном лесу» (III, 28). После рождения идиота дом опять превращается в фикцию. Причем его пространство приобретает дополнительную характеристику — враждебность. «Сам деревянный дом сознает страшную перемену, он точно сжался весь и скорчился и прислушивается к тому страшному, что содержится в глубине его, и все его вытарашенные окна, глухо замкнутые двери с трудом удерживают крик смертельного испуга» (III, 30). Непроницаемость границ («глухо замкнутые двери») теперь уже теряет смысл: враждебные фатумные силы переместились из внешнего во внутреннее пространство дома. Идиот «захватывает» пространство дома, и для того, чтобы огрadyть, обезопасить себя внутри собственного дома попадьа сооружает дополнительную границу: «Она сдвигала столы и стулья, набрасывала подушки и платья, но этого ей казалось мало. И с силой пьяного человека она срывала с места тяжелый старинный комод и двигала его к двери, царапая пол» (III, 31—32). Итак, дом Василия Фивейского окончательно превращается в фикцию. Внутри него строится дополнительная граница, «дом в доме».

Возникает идея бегства из этого враждебного пространства: «Наутро о. Василий объявил жене: он снимает с себя сан, и осенью, собравши деньги, они уедут далеко — еще неизвестно куда. А идиот останется» (III, 55). Василий Фивейский мечтает бросить не только дом, он хочет изменить и социальный статус — «снимает с себя сан».

Характерно, что антимир андреевских героев, как правило, обладает признаком географической неопределенности («неизвестно куда»). Географическая определенность обесценивает потенциально существующий мир свободы. Интуитивно это ощущает и попадьа: «Точные и определенные слова отпугивали ее широкую и бесформенную мечту и как-то странно и страшно сближали будущее с мучительным прошлым. Одного только она хотела: чтоб это было далеко, за пределами знакомого ей и по-прежнему страшного мира» (III, 55). Вновь наступает для попадьи время короткого покоя и надежды. И как функция этого состояния происходит расширение ее пространства: «Она снова начала на целые дни уходить в лес и поле» (III, 56).

После пожара и гибели попадьи Василий Фивейский строит новый дом, еще меньше похожий на человеческое жилище, чем прежний. Выстроенный лишь наполовину, без обстановки, с голыми стенами, он даже неприхотливым мужикам казался убогим, «а дьякoн сердито называл его мерзостью запустения» (III, 64). Вновь подчеркивается холод в доме.

Дому о. Василия в повести противопоставлен прочный дом Ивана Порфирьевича. У него лавка надежно заперта «висячим железным замком» и «в высокие ворота с большими черными

шляпками железных гвоздей» (III, 74) не достучаться. Это — настоящий дом, надежно ограждающий от внешнего мира и от слепого Рока: «У меня, извините, курица и та без причины подохнуть не смеет» (III, 77).

Текст анализируемой повести не просто ориентирован на жите, он пародирует жите. Любое пародирование предполагает перевертывание пародируемого текста. Амбивалентность всех образов «Жизни Василия Фивейского» лежит на поверхности. Покорность и бунт — двуединое начало, определяющее характер главного героя.

Повесть Андреева очень легко может быть описана по М. Бахтину в понятиях карнавальнй традиции. Семена Мосягина можно, например, представить как карнавальнй двойника Василия Фивейского, как карнавальнй шута: «Он был постоянно весел и шутлив, и бороду имел какую-то нелепо-веселую, огненно-рыжую (III, 43).

Зловещей фигурой карнавальнй ада предстает идиот. Постоянно подчеркивается амбивалентность внешности этого полуребенка-полузверя: «И был отвратителен и страшен его вид: на узеньких, совсем еще детских плечах сидел маленький череп с огромным, неподвижным и широким лицом, как у взрослого. Что-то тревожное и пугающее было в этом диком несоответствии между головой и телом, и казалось, что ребенок надел зачем-то огромную и страшную маску» (III, 31).

Зловещий смех, хохот становится в тексте знаком присутствия идиота (враждебных фатумных сил). Мы не пользуемся термином М. Бахтина «карнавальнй смех», так как «смех» у Андреева тяготеет к русской смеховой культуре, описанной Ю. М. Лотманом: «Если в изученной М. М. Бахтиным традиции смех отменяет страх, то в нашем случае смех подразумевает страх. Вывороченный наизнанку мир масок и ряженных смешон и ужасен одновременно»²².

Вспомним, например, четвертое обращение к богу: «Верую, Господи! Верую!». И тихо стало. И громкий скачущий хохот провал тишину, ударил в спину попа <...>. Идиот смеялся. Бессмысленный зловещий смех разордал до ушей неподвижную огромную маску, и в широкое отверстие рта неудержимо рвался странно пустой, прыгающий хохот: — Гу-гу-гу! Гу-гу-гу» (III, 72).

Однако мы не решились бы утверждать, что Андреев сознательно опирался на традиции западной карнавальнй культуры или русской смеховой культуры. Правильнее, на наш взгляд, было бы сказать, что элементы русской смеховой культуры в твор-

²² Ю. М. Лотман. Гоголь и соотношение «смеховой культуры» с комическим и серьезным в русской национальной традиции. — Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, 1 (5). Тарту, 1974, с. 132.

честве Андреева и особенно в «Жизни Василия Фивейского» являются проявлением коллективного подсознательного. Кстати, и многие пространственные построения в новейшей литературе восходят к архаичным схемам мифологического мышления.

На бытовом уровне пространство идиота — дом Василия Фивейского. Но границы дома превращаются в фикцию, и для идиота не существует ни географических, ни временных, ни этических границ. «Между идиотом и ею <попадьей — В. Б. и Л. К.> протягивались тонкие, как паутина, нити и соединяли их прочно и навсегда. И если она уйдет на край света, скроется за высокими стенами монастыря или даже умрет — и туда, во мрак могилы, потянутся за ней тонкие, как паутина, нити» (III, 30). Символично и то, что при пожаре, т. е. при уничтожении реального бытового пространства идиота, он остается жив.

Неудавшееся воскрешение Семена Мосягина приводит Василия Фивейского к полному краху, и он погибает. Погибает как бунтарь, осмелившийся переступить черту и убедившийся, что там, за чертой, нет ничего. С его гибелью рушится и гибнет весь мир: «Падает все. Медленно и тяжело клонятся и сближаются стены, сползают своды, бесшумно рушится высокий купол, колыхается и гнется пол — в самых основах своих разрушается и падает мир» (III, 85). Рушатся все пространственные границы, вокруг Василия Фивейского опять воцаряется «космическая» пустота. Характерно, что и здесь появляется известное нам клише — лексико-синтаксическая конструкция, описывающая пустое, безграничное пространство героя: «Ни у домов, ни в окнах ни одного человека, ни одного живого существа: ни зверя, ни птицы» (III, 86).

Парадоксальность пространственной модели Андреева состоит в том, что отсутствие, полное отрицание реальных дорог (в смысле художественной реальности текста) моделирует метафорический (духовный, идейный) путь героя. «Всю жизнь его бог обратил в пустыню, но лишь для того, чтобы не блуждал он по старым изъезженным дорогам, по кривым и обманчивым путям, как блуждают люди, а в безбрежном и свободном просторе ее искал нового и смелого пути» (III, 60). Пустота безграничного пространства получает дополнительный смысл: это — отсутствие ложных путей. Бунт против детерминации во имя свободы — это, прежде всего, бунт против предначертанного пути. Андреев возвращается к этой идее в своем программном рассказе «Полет». «Даже на свинцовых подошвах земли он <летчик Пушкарев — В. Б. и Л. К.> любил всякое произвольное движение, свободные повороты, неожиданные скачки в сторону: оттого и не терпел с самого детства ни улиц, ни тропинок, ни самых широких дорог, где наследственно предначертан путь — как в извилинах мозга стоит, застывши, умершая чужая мысль». Смерть Василия Фивейского, как и смерть летчика Пушкарева, это — «скачок в сто-

рону» с предначертанного пути. «Мой путь. Но разве думает о пути стрела, посланная сильной рукой? Она летит и пробивает цель» (III, 61).

Рассмотрев художественное пространство в прозе Андреева первого периода творчества, можно прийти к выводу, что в начале он определенно основывался на традициях Достоевского, Толстого, Чехова, Горького. Но наряду с сознательно усвоенным опытом ближайших предшественников и современников в его художественном сознании активно и так сказать «бессознательно» проявлялись архаичные схемы. Кроме того, следует отметить, что при создании своей пространственной модели (как и при создании образов — символов философско-экзистенциального значения) он синтезирует разные системы.

Пространственные образы у Андреева актуализируются, становятся более выразительными и суггестивными, они даже чаще встречаются, чем у многих других авторов. Пространство у Андреева редко является простым описанием места действия или реального бытового пространства, оно всегда получает глубокое символическое значение и теснейшим образом связано с решением кардинальных проблем бытия.

Дальнейшее развитие прозы Андреева не дает нам принципиально новых моделей художественного пространства. Но все же в ней определенно видна некоторая эволюция и смещение акцентов. Проблема преодоления границ замкнутого пространства, конечно, остается основной. Но изменяется соотношение возможных форм и способов выхода из замкнутого пространства.

БЛОК И НИЦШЕ

В. М. Паперный

Воздействие философии Ницше принадлежит к числу важных факторов русской культуры начала XX в. Уже в 1899 г. В. С. Соловьев указывал на «ницшеанство» как на одно из трех основных духовных течений времени (наряду с толстовством и марксизмом)¹.

Философия Ницше несла в себе переживание универсального кризиса, охватившего европейское сознание на исходе XIX века, и искание выхода из этого кризиса. Ницше разрушал веру в традиционные интеллектуальные и моральные ценности Запада (добро, разум, свобода, справедливость и т. д.) и требовал «переоценки всех ценностей» — пересоздания человека и человеческого мышления. В русскую культуру с философией Ницше вошло, прежде всего, представление о том, что выдающийся индивид сам творит «мир», а не является проводником «вечных истин», воплощенных в истории или данных Богом. Для той части русского культурного общества, которая воспринимала необходимое обновление «мира» как «революцию духа», философия Ницше оказалась источником важнейших духовных мотивов.²

¹ Вл. Соловьев. Идея сверхчеловека. — Мир искусства, 1899, т. I, отд. III, с. 87. Влияние Ницше более заметно в «литературе», чем в «философии». В сфере академической философии преобладали критицизм (неокантианство) и теизм; вне этой сферы указывали на «своих», «русских» Ницше — К. Леонтьева и В. Розанова. Из крупных философов только Лев Шестов внутренне глубоко связан с Ницше.

² Ницше во многом был понят как «жизнестроитель», пророк «творчества жизни» и т. п. Его борьба с моралью либо вообще игнорировалась, либо служила оправданием бытового «иммориализма» (В. Брюсов), либо превращалась в поэтизацию «сильного, веселого и злого» героя (Н. Гумилев). На философию Ницше основывалось не только «жизнестроительство» символистов, но и соответствующие представления связанных с реализмом и демократизмом А. Куприна, Л. Андреева и др., а также связанных с марксизмом А. Луначарского, В. Вересаева и др. (см.: В. А. Келдыш. Русский реализм начала XX в., М., «Наука», 1975, с. 40—41). У А. Луначарского и М. Горького поклонение мощи человека предшествовало (не важно, с опорой на Ницше или «параллельно» ему) «богостроительству» и выполняло сходные с ним функции.

Блок отчетливо осознавал причастность Ницше глубинным изменениям, характеризовавшим культуру начала XX в.,³ однако его собственное отношение к Ницше было достаточно сложным.

Прежде всего, следует указать на отсутствие непосредственной связи с идеями Ницше на ранних этапах творчества Блока. В отличие, например, от А. Белого, «ницшеанство» не играло никакой роли в формировании поэтического сознания Блока. Идеи Ницше входят в творчество Блока только с 1906 г.⁴, т. е. тогда, когда уже прошел период «расцвета» русского «ницшеанства» (1901—1904 г.г.). Поэтическая символика Ницше, столь значимая для поэзии Д. Мережковского, З. Гиппиус, В. Брюсова, Вяч. Иванова, А. Белого и др., Блоком воспринята не была. Принимая и сложно трансформируя некоторые доктрины Ницше, Блок, однако, всегда был далек от приписывания Ницше роли родоначальника символизма, как это делал А. Белый.⁵

Изучение реального места и характера блоковских представлений, связанных с Ницше, осложнено тем, что Блок никак не выразил в своих сочинениях, дневниках и письмах понимания философии и личности Ницше как целого. Как это ни странно, для Блока вообще не существовало вопроса о том, как множество отдельных идей Ницше, часто взаимно друг другу противоречащих, согласовать в рамках единой концепции. Для Блока не было ни эволюции Ницше, ни целостной философии Ницше, ни живой личности Ницше — для него был только ряд идей Ницше.⁶

Отсутствие у Блока выраженной целостной концепции Ницше может стать основой для преувеличения степени близости воззрений обоих писателей за счет рассмотрения тех идей, которые в творчестве Блока связаны с Ницше, в качестве ключевых для творчества Блока. Примером такого преувеличения является работа R.-D. Kluge, строящего свои рассуждения на основе заключения от тождества частей к тождеству целостных систем.⁷ R.-D. Kluge и R. Labry⁸ ввели в рассмотрение большое количество фактов, демонстрирующих связь творчества Блока с философией Ницше. Вместе с тем, истолкование этих фактов не

³ См.: Александр Блок. Собр. соч., в 8 тт. М.-Л., 1960—1963, т. 5, с. 453; т. 7, с. 361 и др. Далее все ссылки на это издание см. в тексте (указание на номера тома и страницы).

⁴ Эта датировка будет обоснована ниже.

⁵ См., например, статью «Проблема культуры» в: Андрей Белый. Символизм. Книга статей. М., «Мусагет», 1910.

⁶ Следует заметить, что символистов не интересовал Ницше «для самого себя», но только «для культуры» (для их собственных построений). Конкретное (психологическое и историческое) представление о личности и философии Ницше заменялось мифом, который вводил нового «героя» в систему. Поэтому в истолкованиях символистов Ницше часто невозможно узнать.

⁷ Rolf-Dieter Kluge. Westeuropa, und Russland im Weltbild Aleksandr Bloks. München, 1967 (Kap. IV «Der Geist der Musik»).

⁸ Roul Labry. Aleksandre Blok et Nietzsche. — Revue des études slaves. T. 27, Paris, 1951 (p.p. 201—208).

представляется удовлетворительным. Задачей настоящей работы является не столько введение новых фактов, сколько критика фактов — их истолкование в связи с контекстом творчества Блока.

Впервые Блок упоминает Ницше в письме к А. Белому от 3 января 1903 г.⁹ Письмо это — развернутый отзыв на статью «Формы искусства», в которой А. Белый, опираясь на высказывания Ницше и Шопенгауэра, ставит музыку в центр конструируемой системы искусств, полагая ее выражением «сущности бытия», «преддверием вечности». Сущность бытия А. Белый определяет как иррациональный и бесформенный поток жизненных импульсов, регулируемый «ритмом» — «повторностью временного пульса», «вечным возвращением».¹⁰

Демонстрируя свой восторг по поводу статьи в целом («Статья гениальна, откровенна. Это — «песня системы», которой я давно жду»), Блок, однако, выражает сомнение по поводу связи изложенных в ней идей с Ницше: «Вам неизменно приходится ссылаться на Ницше, на Вагнера, на «бессознательного» (конечно!) Верлена. Но ведь «музыка сфер» — мифологическая глубина, ведь это пифагорейское общество, где люди считали себя равными блаженным богам».¹¹

Отвечая Блоку, А. Белый посвящает значительную часть письма доказательству «музыкальности по своему существу» идеи Ницше о «вечном возвращении», цитирует «Так говорил Заратустра», стремясь продемонстрировать неслучайность своего обращения к Ницше и явно предлагая Блоку дискуссию о Ницше.¹² Аналогичные попытки А. Белый в 1903 г. предпринимает еще несколько раз.¹³ И безрезультатно: Блок от дискуссии воздерживается и Ницше более не упоминает.

Именно об этом эпизоде R.-D. Kluge говорит как об «обсуждении Блоком и Белым философии Ницше в 1903 г.»¹⁴, сам же А. Белый видел в этом эпизоде свидетельство отсутствия у Блока интереса к Ницше, добавляя следующее: «И позднее, встретившись, мы спорили весьма о многом: <...> о значении Ницше, ценимого мной и не слишком еще ценимого Блоком».¹⁵

Это равнодушие и даже сопротивление Блока «влиянию» Ницше в период «расцвета» русского «ницшеанства» нельзя объяснить только чуждостью философии Ницше Блоку периода «Стихов о Прекрасной Даме». В глубинных основах мироотно-

⁹ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, М., 1940, с. 3. Упомянутым письмом Блок завязывает знакомство с Белым.

¹⁰ Андрей Белый. Формы искусства. — Мир искусства, 1902, № 12.

¹¹ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 4.

¹² Там же, с. 9, 10.

¹³ Там же, с. 38, 46—47 и др.

¹⁴ Rolf-Dieter Kluge, op. cit., SS. 91—93.

¹⁵ Андрей Белый. На рубеже двух столетий, изд. 2-е, М.-Л., «ЗИФ», 1931, с. 7.

шения мало общего с Ницше было и у Белого, и у будущего священника С. Соловьева, который, однако, «невнятице Саши противопоставлял: Ницше, Брюсова, профессора Соболевского». ¹⁶

«Невнятица» Блока не была случайной. Это было упрямое и последовательное, хотя логически и не мотивируемое, стремление противостоять тенденции превратить искусство в спекулятивную игру философами, столь свойственную символизму вообще.

Хотя в основе поэтического мировоззрения Блока периода «Стихов о Прекрасной Даме» лежала спекуляция (доктрина о Вечной Женственности — Св. Софии), она осознавалась не в качестве спекуляции, но в качестве интуитивно данного мифа. В отвлеченном теоретизировании Блок видел угрозу раздробления целостного «лика» Единой и Единственной. Только искусство казалось ему такой сферой, где это единство не подвергалось опасности. ¹⁷

Открытие Блоком плюрализма мира идей — черта определенного этапа «пути» Блока, периода «антитезы», когда поэт оказывается в материальном, раздробленном, индивидуалистическом мире действительности. Изменение ощущения мира и картины мира в целом не сопровождается, однако, «сменой веры», но представляет переход самого поэта на положение «грешника», «изменника», «отступника». ¹⁸ В этом проявляется своеобразный платонизм Блока — убеждение в неизменности мира идей и изменчивости лишь эмпирической реальности. ¹⁹ Этот платонизм характеризует не только известные черты мировоззрения Блока, но во многом распространяется и на внутреннюю структуру его сознания вообще.

Блоковское сознание объединяется не концептуальным единством, а присутствием в нем комплекса скрытых внутренних принципов, ²⁰ которые можно объяснить по аналогии с плато-

¹⁶ Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, с. 25. Следует, однако, отметить, что впоследствии (с 1909 г.) Блок принял ту точку зрения, согласно которой Ницше связывался с концепцией «духа музыки» (весьма важной для самого Блока).

¹⁷ Блок периода «Стихов о Прекрасной Даме» видит в искусстве средство приобщения к высшей, «вечной» и неизменной, «мировой» реальности. Это его отличает от Ницше, видевшего в искусстве средство освобождения человека от зависимости от любого рода внечеловеческих сил.

¹⁸ См. об этом: Д. Е. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока, Л., СП, 1975, с. 74.

¹⁹ Жизнь мыслится как «искажающая мечту». (З, 71). См. об этом: З. Г. Минц. Лирика Александра Блока. Вып. 4. 1910-ые годы. Тарту, 1975, с. 47—48. Важно отметить, что материальный мир «антитезы» мыслится одновременно как реальный (воплощенный) и как нереальный, поскольку для Блока вслед за долгой идеалистической традицией (и в первую очередь, за В. С. Соловьевым) материя есть отрицание, разорванность, чистая негативность. Материальный мир кажется поэтому миром заключенных демонов (падших духов), миром призраков.

²⁰ На эту особенность указывали многие исследователи творчества Блока. Д. Е. Максимов писал в статье о критической ярозе Блока о реализации его

новским понятием идеи. Идеи в сознании Блока несводимы в жесткое целое, но образуют полифонию — основу полифонии блоковских произведений.²¹ Полифония идей является не только свойством «поэтического мира» Блока; она приписана объективной структуре мира. Не идеи мыслятся как обобщение опытной реальности, а опытная реальность признается порождением идей.²² Это приводит к отождествлению жизни и культуры.

Поэт символизма, Блок верит, что жизнь имеет значение, является знаковой реальностью.²³ Им владеет одна из господствующих доктрин эпохи, доктрина синтеза, требующая искать «истину» на путях культуры, на путях соединения идей. Идеи — подлинные герои творчества Блока, но это не личные идеи (как, например, у Достоевского), и не абстрактные философемы, а продукты культурной традиции, культураны.²⁴

С Ницше у Блока связывался, прежде всего, определенный идейный комплекс — комплекс «стихия — музыка — творчество» и коррелирующий с ним комплекс «культура — цивилизация». R.-D. Kluge, рассматривая указанные комплексы, говорит о центральном их положении в творчестве Блока и делает вывод о приверженности Блока философии стихийности, интуитивизма. — «философии жизни»; которую Блок будто бы заимствует у Ницше.²⁵ Не говоря уже о том, что признание идеи «стихийного» основной для зрелого Блока произвольно (не меньшее значение имеет идея-миф о Любви, фиксирующая направленность сознания Блока в сферу безмятежно-покоящейся «Вечной женственности», важна идея Истории и т. д.), R.-D. Kluge неправомерно отождествляет интуитивизм Блока и интуитивизм Ницше.

Интуитивизм Блока (сам Блок употреблял слово «мистика») связан с мыслью о непосредственном усмотрении идей. Это интуитивизм платоновский, шеллингианский, соловьевский — интуитивизм «интеллектуального созерцания».

мировоззрения в «символах-мифах» в поэзии и в «символах-категориях» в прозе (см.: Д. Е. Максимов, цит. соч., с. 330). Корпус основных мифов Блока был предметом специального изучения в ряде работ З. Г. Минц. См. также: Лидия Гинзбург. О лирике. Изд. 2-е, Л., 1974, с. 259—261.

²¹ О полифонии произведений Блока см.: З. Г. Минц. Лирика Александра Блока, вып. 2, Тарту, 1969, с. 120—125.

²² Существенно в этой связи представление Блока о том, что «всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов». (Александр Блок. Записные книжки. 1901—1920, М., 1965, с. 84). И «весь мир», и «искусство», и «всякое стихотворение» воспринимаются как воплощение нескольких Слов (ср. мысль С. Булгакова: «Мир засеян семенами Логоса»).

²³ З. Г. Минц отмечает, что «любая часть» в поэтике символизма может быть осмыслена как отнесенная к универсуму, т. е. она входит в мировой Текст (З. Г. Минц. Лирика Александра Блока, вып. 4, с. 12). См. там же о восприятии Блоком мира как текста.

²⁴ С этим связано многообразие пересекающихся в творчестве Блока культурных традиций, постоянное использование механизма цитации и т. д. (См. об этом: З. Г. Минц. Функция реминисценций в поэтике А. Блока. — Уч. зап. ТГУ, вып. 308. Труды по знаковым системам. VI, Тарту, 1973).

²⁵ Rolf-Dieter Kluge, op. cit., SS. 87—88, 89—99 ff.

Интуитивизм Ницше имеет противоположную основу. Он связан не с усмотрением идей, а с борьбой с идеями, не с идеализмом, а с «реализмом»,²⁶ с представлением о существовании «жизни» до и помимо всяких идей. В борьбе с идеями Ницше доходит до крайних пределов. Его проповедь противостоящей идеям, лежащей «по ту сторону добра и зла» «жизни» оборачивается ненавистью, прежде всего, к высоким и прекрасным идеям — к морали, идеалам и т. д. В интеллектуальной области это воплощается в нарочитых самопротиворечиях, в откровенном отрицании «принципов», «убеждений», в стремлении создать свободную от всякой систематичности, абсолютно «беспочвенную» философию.²⁷ В основу своего философствования Ницше кладет мысль о том, что не систематический разум, а покоящаяся на произволе («воля к власти») «жизнь» является действительным источником всех возможных идей.²⁸ Это представляет полную противоположность блоковской вере в объективно-идейную основу мироздания.

Идеи Ницше входят в сознание Блока в декабре 1906 г. и на короткое время оказываются в центре его интеллектуальных поисков. Блок читает и конспектирует «Происхождение трагедии из духа музыки»,²⁹ задумывает новый лирический цикл и новую трилогию драм создать под знаком «дионисизма».³⁰

Обращение Блока к Ницше связано с его участием в ивановских «средах» и вообще с воздействием идей Вяч. Иванова, «дионисийская» концепция которого во многом определила блоковское понимание Ницше.³¹

²⁶ Ницше утверждал, что тело является подлинным «Я» человека (Фридрих Ницше. Так говорил Заратустра, изд. 3, СПб., 1907, с. 30—31 и др.), что культура должна быть улучшенной *physis* (природой) (Фридрих Ницше. Полн. собр. соч., т. 2, М., 1909, с. 178); его любимым философом был греческий материалист Гераклит, Ницше использовал некоторые идеи дарвинизма — и все это в противовес идеализму и христианству.

²⁷ Ср.: «Убеждения суть более опасные враги истины, чем ложь». (Фридрих Ницше. Полн. собр. соч., т. 3, М., 1911, с. 283); «Все высшие вопросы, все высшие проблемы ценностей лежат по ту сторону человеческого разума» (Ф. Ницше. Антихрист, СПб., 1907, с. 132). В русской философии борьба с идеями превратилась в центральную тему у Л. Шестова. Ницше трансформирует руссоистскую традицию борьбы с Цивилизацией и служит посредствующим звеном от этой традиции к экзистенциальной философии, с ее представлением об идее как об отчужденной духовной активности. В этом близость Ницше той линии русской культуры, которая представлена Л. Толстым, Л. Шестовым, и его противоположность символизму, связанному с отождествлением жизни и Слова, с верой в Идею.

²⁸ Ср.: «Истина есть тот род заблуждения, без которого некоторый определенный род живых существ не мог бы жить» (Фридрих Ницше. Полн. собр. соч., т. 9, М., 1910, с. 230).

²⁹ Александр Блок. Записные книжки, с. 78—84.

³⁰ Там же, с. 84, 87—91.

³¹ См. об этом: Rolf-Dieter Kluge, *op. cit.*, SS. 86—88 ff. а также: Е. Л. Белькинд. Блок и Вячеслав Иванов. Блоковский сборник. II Тарту, 1972, с. 365—367. Некоторые идеи Вяч. Иванова, представляющие трансформа-

Для Вяч. Иванова философия Ницше исчерпывалась «учением о Дионисе»: он совершенно игнорировал и большую часть внутренней проблематики философии Ницше, и ее волюнтаристическую основу.³²

«Учение о Дионисе» — важнейшая часть философии Ницше, называвшего себя «последним учеником философа Диониса — учителем вечного возвращения».³³ Дионисизм должен был стать основой нового возрождения античности, которое Ницше мыслил как единственно возможный выход из охватившего европейскую культуру кризиса.³⁴

Дионисии, как и вообще все «оргиастические» культы, уничтожавшие социальную регламентацию, служили в архаических культурах средством временного освобождения человека от причиняющей боль размеренности обыденной жизни, средством соединения людей, разьединенных в обществе, на природной основе.³⁵ Греческая культура (и этот поворот связан, прежде всего, с именем Сократа) выработала иной путь высвобождения человека — путь индивидуализации, путь духовной, внутренней, а не природной, внешней активности человека.³⁶

Учение Ницше выражает пресыщение и отягощенность духовной жизнью, воспринимаемой уже не как свобода, а как

цию идей Ницше, Блок обсуждает уже в написанной весной 1905 г. статье «Творчество Вяч. Иванова». В статье невозможно усмотреть какое бы то ни было непосредственное отношение Блока к Ницше. Некоторый интерес представляет указание Блока на «александризм», «музейность» творчества Вяч. Иванова (5, 7—8). Представление об «александризме» Блок почерпнул в этот период (как это явствует из текста статьи) у Вяч. Иванова, а не у Ницше, однако сближающее Блока с Ницше критическое отношение к «музейной», основанной на эрудиции, культуре довольно существенно.

³² См. об этом: Ф. Ф. Зелинский. Вячеслав Иванов. — Русская литература XX века. 1895—1910. Под ред. проф. С. А. Венгерова, т. 3, ч. II. М., 1916, с. 103; а также: С. Аверинцев. Поэзия Вяч. Иванова. — Вопросы литературы. 1975, № 8, с. 152.

³³ У многих символистов (и особенно у Вяч. Иванова) интерес к античности, стремление построить новую русскую культуру как возрождение античности обосновывались идеями Ницше. Парадоксальность этого движения проявилась в том, что фактически был восстановлен именно «музейный» дух «александризма», т. е., по Ницше, декаданса, деградации античной культуры (См. об этом: Лев Шестов. Вячеслав Великолепный. К характеристике русского упадочничества. — Русская мысль, 1916, № 10, с. 107—109).

³⁴ Ф. Ницше. Сумерки идолов, или как философствуют молотом. СПб., 1907, с. 145; см. также с. 83, 143—144.

³⁵ Рассмотренный феномен был подвергнут подробному историческому анализу в ряде работ М. Бахтина (главным образом, в кн.: М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965). Генезис соответствующих идей М. Бахтина от Ницше (через Вяч. Иванова) несомненен.

³⁶ Отождествление «духа» и свободы, познания и свободы в европейской философии идет от Сократа; впоследствии оно было закреплено христианством («Господь есть дух, а где дух Господень, там и свобода» — 2 Кор. 3, 17). Отношение Ницше к христианству было, пожалуй, еще более резко отрицательным, чем его отношение к «сократизму».

сковывающее бремя. Это заставляет Ницше отвергнуть вклад Сократа³⁷ и стремиться к возвращению «досократического» миропонимания, искать спасение не в познании, а в сильных аффектах, наконец — в самом познании увидеть аффект.³⁸ Вяч. Иванов, стремясь развить учение Ницше о Дионисе, занимался специальными филологическими штудиями по античным дионисийским культам (в 1904—1905 гг. в «Новом пути» он публиковал главы своей книги «Эллинская религия страдающего бога»); дионисийские стилизации играли важную роль в его поэзии. Вместе с тем, Вяч. Иванов существенным образом изменил концепцию «дионисизма». Дионис, которым Ницше стремился заменить Христа, был Вяч. Ивановым отождествлен с Христом;³⁹ в учении Ницше о «сверхчеловеке» было опознано будто бы скрытое в нем пророчество о грядущем «сверхчеловечестве»: так идеи Ницше синтезировались с соловьевством.⁴⁰

Само представление Ницше о дионисийском «оргазме» также подвергалось резкой трансформации. Если Ницше полагал в основу «оргазма» аффект властвования,⁴¹ то у Вяч. Иванова таким аффектом стал спиритуализованный эротизм. «Эрос» («Вечная Женственность») истолковывался Вяч. Ивановым в духе платонизма, т. е. и как «любовь», и как «познание».⁴²

Выведенная Ницше в «Происхождении трагедии» антиномия начал Диониса и Аполлона⁴³ была превращена Вяч. Ивановым

³⁷ Уже в «Происхождении трагедии» Сократ рассматривается как представитель «науки о смерти» — уничтожения трагедии, уничтожения «духа музыки» (Ф. Ницше. Происхождение трагедии. Об Антихристе. М., 1900, с. 161—167 и др.).

³⁸ См. об этом: Фридрих Ницше. Полн. собр. соч., т. 9, М., 1910, с. 211.

³⁹ И Дионис, и Христос — «страдальцы». Но для Ницше приемлемо лишь страдание от «избытка силы» (Дионис), а не от «слабости» (Христос) — это одна из важнейших тем «Веселой науки» и особенно «Антихриста». Игнорируя фундаментальный для Ницше принцип «в о л и», легко было отождествить Диониса (Вяч. Иванов. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., «Мусагет». 1916, с. 45—46 и др.), а заодно и самого Ницше с Христом, как это делали и Вяч. Иванов, и Д. Мережковский, и А. Белый (см. например: Андрей Белый. Арабески. Книга статей. М., «Мусагет». 1911, с. 69).

⁴⁰ Впервые это сделал уже Д. С. Мережковский. См. Д. С. Мережковский. Полн. собр. соч., т. 10, М., 1914, с. 173—175.

⁴¹ См.: Ф. Ницше. Сумерки идолов, или как философствуют молотом, с. 143—144.

⁴² Уже в учении В. Соловьева Св. София рассматривалась и как Эрос (Вечная Женственность), и как «гносис» (мудрость), и как «соборность» (церковность). По утверждению А. Белого, соответствующие концепции Вяч. Иванова и вся атмосфера ивановских «сред» были пародией на его, А. Белого, «утопии о Соборности» и вносили в них «атмосферу блуда» и «запах публичного дома» (А. Белый. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех фазах моего художественного развития. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, № 74).

⁴³ Антиномия начал Диониса и Аполлона представляет собой перенос на психологию и эстетику известной антиномии воли и представления, предложенной Шопенгауэром. Этой антиномии Ницше соответствуют также

в антиномию «соборности» и «индивидуализма». Концепция «соборности» во многом связана у Вяч. Иванова со стремлением найти адекватное истолкование драматизму предреволюционной эпохи со свойственным ей широким развитием массового народного движения. Вместе с тем, доктрина Вяч. Иванова о «соборности» представляет собой разновидность религиозного почвенничества. Внося в философию Ницше совершенно чуждый ей элемент апологии массы, Вяч. Иванов оказывается на пути превращения идей Ницше в метафизическое оправдание тоталитарно-массовой мифологии, поглощающей человека.⁴⁴

История блоковского восприятия Ницше во многом — история его отношения к упомянутым доктринам Вяч. Иванова. В 1906 г. Блок привлекают аспекты этих доктрин, связанные с темой индивидуальной жизни и темой творчества. Блок с «Дионисом» связывает надежды на свое «перерождение», «преображение».⁴⁵

В конспекте «Происхождения трагедии», сделанном в конце декабря 1906 г.,⁴⁶ Блок выделяет ряд идей, адекватных его поискам этого периода. В конспект входят:

1) три выписки из Предисловия Ницше ко второму немецкому изданию книги (1886 г.), завершаемые фразой Блока: «Оценка жизни — артистическая и антихристианская»;⁴⁷

2) сжатый, но довольно близкий к тексту пересказ характеристики «противопонятий» Аполлона и Диониса, причем выписаны, главным образом, характеристики аполлонического начала и синтеза аполлонического и дионисийского в искусстве

антиномии: реальное/идеальное; дух/идея; чувственное/рациональное; противоречие/единство; становление/ставшее; непрерывное/дискретное; хаос/порядок; временное/пространственное и др. (а в области эстетики — антиномии: музыка/пластические искусства; барокко(романтизм)/классицизм и т. д.). Для поэтической системы символистов важны были выделенные уже самим Ницше антиномии: опьянение/сон; ночное/дневное. Укажем также на существование спора между «сторонниками Диониса» (Вяч. Ивановым и его окружением) и «сторонниками Аполлона» (В. Брюсовым, Н. Гумилевым и др.) — спора, протекавшего и на страницах журналов, и на ивановских «средах».

⁴⁴ Ницше принципиально формулировал свои учения для немногих «свободных умов». Его «дионисизм» и его «иниморализм» касались человека. Перенесение этих идей на коллективы и их почвенническое истолкование стало важнейшим моментом идеологии германского нацизма, который нес с собой усиление столь ненавистой Ницше регламентации. Нацизм выразил отчуждение идей Ницше в истории и надолго посеял подозрение к самому философу. Интерпретация Ницше Вяч. Ивановым связана с аналогичным в интеллектуальном отношении (хотя и с противоположными моральными намерениями) отчуждением идей Ницше. См. об этом: С. Аверинцев, цит. соч., с. 152—153.

⁴⁵ См.: Александр Блок. Записные книжки, с. 84.

⁴⁶ Конспект сделан по изданию: Ф. Ницше. Происхождение трагедии. Об Антихристе. М., 1900.

⁴⁷ В издании «Записных книжек» эта фраза не отделена в качестве принадлежащей Блоку от остального текста конспекта. См.: Александр Блок. Записные книжки, с. 78.

(Блок выделяет фразу: «Аполлон не мог жить без Диониса»);⁴⁸

3) подробные выписки из рассуждений об «акте творчества лирического поэта»;

4) подробные выписки (включающие чисто филологические детали) из части книги, посвященной анализу греческой драмы, причем Блок последовательно приводит те места книги, в которых говорится о «массовости» дионисийских действ.

Вторая половина «Происхождения трагедии», в которой анализируется упадок греческой культуры: исчезновение «духа музыки», господство теоретической («сократической») культуры, нетворческая, «музейная» культура «александризма» и т. д.,⁴⁹ не была законспектирована.⁵⁰

Блоковский конспект весьма важен: в нем зафиксированы почти все целостные концепции, которые идут в его творчестве от Ницше.⁵¹

Первым прямым последствием изучения «Происхождения трагедии» стала у Блока попытка создать новый драматический жанр: в записи от 29 декабря 1906 г. (т. е. вскоре после чтения книги Ницше) он выдвигает идею «восстановления мистерии» и собирается написать новую драматическую трилогию.⁵²

Попытка реализации этого замысла — прозаический набросок драмы «Дионис Гиперборейский».⁵³ В основу сюжета драмы положен конфликт между Вождем поднимающихся в горы искателей Диониса Гиперборейского и неким «юношей», который отказывается продолжить путь и остается один в горах. Пьеса задумана как «крушение героя»: осуждается Вождь — «смелый, ослепленный и сильный»; «юноша» же, в котором «поет мера пути», обретает высшую награду — становится Женихом героини.⁵⁴ Определение Блоком задания пьесы («крушение героя»)

⁴⁸ У Ницше не выделено (См.: Ф. Ницше. Происхождение трагедии, с. 58).

⁴⁹ См.: там же, с. 166—167, 172, 195 и др.

⁵⁰ Однако в принципе Блок с этой проблематикой был знаком (ср., например, его статьи «Стихия и культура», «Крушение гуманизма»).

⁵¹ В библиотеке имелись все 4 тома (1, 2, 3, 9) изданного в России Полного собрания сочинений Ницше (М., 1909—1911), т. е. «Рождение трагедии», «Несвоевременные размышления», «Человеческое, слишком человеческое», «Воля к власти». Кроме того, имелись: «По ту сторону добра и зла» (СПб., 1905) и «Так говорил Заратустра» (СПб., 1903). См.: «Алфавитный каталог Библиотеки А. А. Блока, составленный им». Отдел рукописей ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 388. Однако следует подчеркнуть, что ни одной из этих книг, кроме «Происхождения трагедии», не соответствует в творчестве Блока какая-либо целостная концепция.

⁵² См.: Александр Блок. Записные книжки, с. 87.

⁵³ Подробную характеристику замысла см.: Павел Медведев. В лаборатории писателя. Л., 1971, с. 281—186.

⁵⁴ Александр Блок. Записные книжки, с. 87—91. Искание героями пьесы Диониса Гиперборейского происходит как бы во сне, итог пьесы не в том, что Диониса находят, а в том, что юноша становится Женихом героини («внучки»), которая в основном действии не участвует, но лишь созерцает его через «развернутую стену» «поблекшего жилья».

кажется веским основанием для истолкования всего замысла как антинищенского.⁵⁵ Однако ряд фактов этому противоречит.

По концепции «Происхождения трагедии», мистерия — дионисийское действо. Блок же формулирует замысел как «сонную мистику», т. е. «аполлоническую».⁵⁶ Отсюда — тема меры и осуждение нарушения меры как нарушения, так сказать, внутри сферы «аполлонического».⁵⁷

Замысел представляет трансформацию идеи «аполлонического», её истолкование в духе соловьевской концепции «синтеза» (рассуждения о «гармонии духа и плоти», о том, что «плоть должна остаться» и т. д.):⁵⁸ Блок, таким образом, стремится не к преодолению Ницше, а к ассимиляции его в привычных структурах («синтез», «путь», структура трилогии лирических драм и т. д.) собственного мышления.

В названии «Диониса Гиперборейского» содержится реминисценция из начала «Антихристианина» Ницше,⁵⁹ однако избрание «гиперборейцев» («жители крайнего севера») в качестве героев пьесы, как и присутствие темы «снега», «зимы», «холода» как фона действия, очевидным образом связано биографически — с переживаниями зимы 1906—1907 г.г., поэтически — с миром «Снежной маски», что привносит в истолкование Ницше уже чисто субъективный элемент.

Если «Дионис Гиперборейский» должен был представлять «аполлоническое» начало сна, то «Снежная маска» связана с «дионисийским» («вакхическим») началом опьянения. На эту связь указывал уже сам Блок,⁶⁰ она не была не замечена и исследователями его творчества.⁶¹ Мир «Снежной маски» обладает множеством черт «дионисизма». Это мир бесконечного кружения (2,225), мир слияния противоположностей веселья и гибели (2,250), ледяного «холода» и «огня» (2,245), мир «обреченности», «Рока» (2,250) и любви к Року (2,246).⁶²

⁵⁵ См., например, Е. Л. Белькинд, цит. соч., с. 367.

⁵⁶ Сон — признак начала Аполлона (в противоположность опьянению — признаку Дионисова начала). Эту идею Блок зафиксировал в своем конспекте (См.: Александр Блок. Записные книжки, с. 78—79).

⁵⁷ Аполлоническое для Ницше, прежде всего, связано с идеей меры (Ср. соответствующие выписки Блока: там же, с. 89—90).

⁵⁸ См.: там же, с. 89—90.

⁵⁹ Ср.: «Обратимся к себе. Мы — гипербореи» (Ф. Ницше. Антихрист. СПб., 1907, с. 3).

⁶⁰ См.: там же, с. 76—77, 84—85.

⁶¹ См. Rolf-Dieter Kluge, op. cit., S. 88, 123—124; а также: F. D. Reeve. Aleksandr Blok. Between Image and Idea. N.-Y.-London, 1962, p. 111. (Rolf-Dieter Kluge, op. cit., S. 124—128).

⁶² Подробно цикл описан в работе: З. Г. Минц. Лирика Александра Блока. Вып. 2, с. 5—77. О связи представлений цикла с «дионисизмом» и идеей «вечного возвращения» см.: Rolf-Dieter Kluge, op. cit., S. 123. Тема «любви к року» (a mōg fati) — важный элемент учения о «вечном возвращении», (т. е. «дионисизма» позднего Ницше) См., например: Ф. Ницше. Вечное возвращение. — Новый путь, 1903, № 5, с. 43—45.

Однако «дионисизм» «Снежной маски» — это «дионисизм» Вяч. Иванова, а не Ницше. Цикл глубоко проникнут совершенно чуждым Ницше, но чрезвычайно существенным и для Вяч. Иванова, и для Блока эротизмом.⁶³ В «Снежной маске» «дионисийская» стихия и героиня образуют единство, и «дионисизм» оказывается истолкованным как ж-е н с т в е н н а я с у щ н о с т ь м и р а,⁶⁴ а эротизм — как универсальное отношение субъекта (поэтического «Я») к миру.⁶⁵

В 1907 г. в творчестве Блока происходят кардинальные изменения. Изменяется и истолкование идей Ницше, вошедших в блоковское сознание.

Уже в цикле «Фаина» дионисийский мир героини «ассоциируется для Блока с Русью, с русским национальным характером <...> Эта связь Фаины и Руси будет затем прямо утверждаться в «Песне Судьбы»»⁶⁶

Представление о «дионисизме» как свойстве объективно-исторического — народного — мира проявило чрезвычайную устойчивость в творчестве Блока.

В статье «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906) Блок в фольклоре славян-язычников усматривает дионисийский круговорот восприятий мира, выражающийся в обрядах кругового действия.⁶⁷ Аналогичные мотивы («хоровод», «пляска» и т. д.) в лирике Блока также служат для символизации «дионисизма» народного мира.⁶⁸

В статьях о народе и интеллигенции («Стихия и культура», «Народ и интеллигенция» и др.) ницшеанский «дионисизм» своеобразно трансформирован Блоком в концепцию истории.

Важнейшим источником историософии Блока являются докт-

⁶³ Об эротизме в системе воззрений Вяч. Иванова уже говорилось. У Блока эротизм был видным элементом не только мирозерцания, но и бытового поведения. Приведем теперь слова Ницше: «Опасность для артиста, для гения <...> — это женщины <...> Человек всегда был трусом перед вечно-женственным» (Фридрих Ницше. Вагнерианский вопрос. Киев, 1899, с. 10).

⁶⁴ Для Вяч. Иванова с Дионисом связывалась «двуполость», половое «слияние» (См.: Вячеслав И в а н о в. Борозды и межи. Опыт эстетические и критические. М., «Мусагет», 1916, с. 236—237). Важно отметить, что в замысле «Пьесы из жизни Иисуса» (1918) Блок определяет Христа как «не мужчину, не женщину» (7, 311), а в близкой по времени дневниковой записи говорит о «женственном призраке» Христа (7, 311). Кроме того, Христос у Блока связывается с народным началом. Все это позволяет говорить о том, что и Блок — в духе Вяч. Иванова — отождествлял Диониса и Христа.

⁶⁵ См. об этом: З. Г. М и н ц. Лирика Александра Блока. Вып. 2, с. 16—17.

⁶⁶ Там же, с. 87.

⁶⁷ Единственная в упомянутой статье цитата из Ницше инкорпорирована в цитате из книги Е. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян» (5, 53) Е. Аничков (так же, как Вяч. Иванов, Ф. Зелинский и мн. др.) рассматривал соответствующие элементы философии Ницше как научное представление об архаической культуре.

⁶⁸ См. циклы «Фаина», «Арфы и скрипки» и др. См. также: Rolf-Dieter Kluge, op. cit., S.S. 123—125.

рины Вяч. Иванова и Д. Мережковского; накладывавших на традиционную почвенническую антитезу России и Запада (народа и интеллигенции) антитезу Диониса и Аполлона.⁶⁹ Вместе с тем, Блок отталкивает религиозная сторона построений Вяч. Иванова и Д. С. Мережковского, что заставляет его стремиться к построению принципиально нового категориального аппарата.⁷⁰

Важнейшая категория историософии Блока, соответствующая «началу Диониса» у Ницше, — категория «стихий». «Стихия» — это мир народной жизни, которого не видит пребывающая в «аполлоническом сне культуры» (5,353) интеллигенция. Мир «стихий» (народа), воспринимается как реальный, а мир культуры как иллюзорный мир «сна и хмеля», где «все происходит <...> по каким-то чуть-чуть измененным, нездешним, нелюдским законам» (5,353). «Великий сон и разымчивый хмель» «культуры» (5,353) противостоит просыпающейся «стихии».

Ницше не связывал «дионисийское» с природой, а «аполлоническое» с культурой; для него об а начале представляли онтологический фундамент человеческой жизни. Единство этих начал обуславливало, в его глазах, ценность «досократовской» греческой культуры. И мир Диониса, и мир Аполлона связаны с иллюзией: в одном случае — опьянения, в другом — сна. Однако Ницше предпочитает иллюзию — трезвости теоретической культуры Сократа. Предпочитает потому, что именно в иллюзии опознает подлинную жизнь.

Блок стремится преодолеть иллюзию, «рассеять сон» ради приобщения к нормативному миру «стихий» — народа. Это стремление несет на себе печать ненавистного Ницше «сократовского» начала⁷¹ и в целом является следствием не менее ненавистного Ницше идеалистического двоения мира на «истинный» и «кажущийся».⁷² «Стихия» для Блока — фактор трансцендентного порядка. Понятие «стихий» лишь номинально соответствует «первобытно-единому» Ницше,⁷³ фактически же это своеобразная «трансцендентная полифония» — «мировой оркестр».

«Ритм (мировой оркестр), музыка дышит, где хочет: в страсти и в творчестве, в народном мятеже и в научном труде, револю-

⁶⁹ В статье «Вопросы, вопросы и вопросы» (1908) Блок цитирует предисловие Мережковского к книге «Le Tsar et la Révolution», где славянофилы и западники противопоставлены, в частности, как воплощающие начала Диониса и Аполлона (5, 333). См. также: Д. С. Мережковский. Полн. собр. соч., т. 13, М., 1914, с. 162—166.

⁷⁰ Ср. «Миф, соборность, варварство. Почему не сказать проще? Ведь, по существу, в этом ничего нового нет.» (Александр Блок. Записные книжки, с. 76). <Курсив Блока>.

⁷¹ Д. Е. Максимов, цит., соч., с. 68 и др.

⁷² «Делить мир на «истинный» или «кажущийся» <...> это лишь внушение декаданса, симптом нисходящей жизни» (Ф. Ницше. Сумерки идолов, или как философствуют молотом, с. 31).

⁷³ Ф. Ницше. Происхождение трагедии, с. 64.

ции».⁷⁴ Мысль о том, что «музыка» тождественным образом проявляется в продуктах творчества, что само творчество есть проникновение «мирового» в обыденную жизнь, наиболее исчерпывающим образом отражена в стихотворении «Художник» (1913). В этом стихотворении довольно отчетливо воспроизводится концепция «Происхождения трагедии» об «акте творчества лирического поэта»: выделяется «дионисийская» стадия улавливания «музыкальной волны» («легкого, доселе невиданного звона» — 3,145) и «аполлоническая» стадия закрепления ее в образе («Жду, чтоб понять, закрепить и убить» — 3,145).

«Музыкальная волна» приобщает индивида к «мировому», устранив из времени настоящее: «Прошлое страстно глядится в грядущее. Нет настоящего, жалкого нет» (3,146). Этот мотив не имеет корней в философии Ницше, но прямо связан с воздействием искусства Вагнера: «Вагнер в Наугейме — нечто невыразимое: напоминает — *αἰωνιότης*. Настоящего в музыке нет, она всегда ясней доказывает, что настоящее вообще <курсив Блока — В. П.> есть всего только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошлым и будущим».⁷⁵

Музыка и память связаны с моделью времени, в котором нет настоящего: субъективное настоящее воспринимающего кажется чем-то второстепенным по сравнению со свободным перемещением музыкальных или мнемических мотивов.⁷⁶ Стремление устранить настоящее порождается верой в полноту господства над жизнью вечного «порядка вещей» и связано с низкой оценкой действий, предпринимаемых человеком без санкций «мировых сил». «Музыка дышит где хочет»⁷⁷ — человеку остается подчинять свою жизнь «ожиданию» (3,146) все новых волений мирового духа — «духа музыки».

Вагнерианское воздействие соединяется у Блока с христианским эсхатологизмом. Блок стремится «слушать музыку будущего»,⁷⁸

⁷⁴ Александр Блок. Записные книжки, с. 173 (запись сделана в феврале 1909 г.). Представление о «музыке» как трансцендентной сущности мира восходит к концепции А. Белого. См.: Андрей Белый. Символизм как миропонимание. — Мир искусства, 1904, т. 11, с. 161.

⁷⁵ Александр Блок. Записные книжки, с. 150 (запись от 29 июня 1909 г.) О вагнерианском источнике идеи «мирового оркестра» см.: Д. М. Магомедова. Блок и Вагнер. — Тезисы I всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 105—106.

⁷⁶ А. Бергсон пытался доказать иллюзорность настоящего как «неуловимой грани в развитии прошлого, вводящегося в будущее» (А. Бергсон. Материя и память. Собр. соч., т. 3. СПб., 1909, с. 149) на основе анализа памяти. Свообразное воплощение эта философия времени нашла в романах М. Пруста. Вагнер объединил в своем искусстве музыку и миф как «инструменты для уничтожения времени», (см. Клод Леви-Стросс. Из книги «Мифологические. I. Сырое и вареное» — Семиотика и искусствоведение. М., «Мир», 1972, с. 27). Для Блока важны обе темы — и памяти, и музыки.

⁷⁷ Ср. известное евангельское: «Дух дышит, где хочет» (Иоан. 3, 8).

⁷⁸ Фраза из письма к А. Белому (1903). См.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 4.

все его переживание времени определяется ожиданием «нового века». ⁷⁹ Это заставляет Блока переоценить мир «круженья вихревого» — мир «Снежной маски». Вращение, повторение, цикличность оказываются в сознании Блока периода III тома «универсальными для страшного мира», ⁸⁰ и «вечное возвращение» все более воспринимается как опасность, как препятствие на пути поэта. ⁸¹

Однако с концепцией «вечного возвращения» у Блока связано не только представление о «тесном кольце существования» (3,78) в «страшном мире», но и его вера в цикличность истории. История мыслится Блоком не как необратимое движение во времени, но как «возвращение» — преодоление времени вечным смыслом, внедрение вечности во временной мир. ⁸² В таком виде представление Блока о «вечном возвращении» (точнее было бы определение: «возвращение вечности») весьма далеко от соответствующей доктрины Ницше, но отчетливо выявляет свою связь с античными (пифагорейцы, Платон и др.) моделями циклической вселенной. ⁸³

⁷⁹ Доктрина о том, что время сотворено вместе с «этим миром» и вместе с ним должно «прейти», была на основе новозаветных текстов и платонизма сформулирована еще св. Августином (см. об этом подробно: Дж. Уитроу. Естественная философия времени. М., 1964, с. 46—48), а в России активно проповедовалась В. Соловьевым, Д. Мережковским и др. Пантеистический вариант этой доктрины выражен в весьма популярной у символистов фразе из «Фауста» Гете: «Alles Verängliche ist nur ein Gleichniss» (см.: Лидия Гинзбург, цит. соч., с. 298—299, а также: Александр Блок. Записные книжки, с. 169, где Блок сочувственно цитирует эту фразу). Ницше, в противовес Гете, утверждал: «Все, что не преходит, есть только символ! И поэты слишком много лгут!» (Ф. Ницше. Так говорил Заратустра, с. 91). Ницше вечность не представлялась противоположностью изменчивости, временности бытия, но познавалась как вкоренная во время устойчивость бытия, как его повторяемость.

⁸⁰ З. Г. Минц. Структура художественного пространства в лирике А. Блока. — Уч. зап. ТГУ, вып. 251. Труды по русской и славянской филологии, XV. Тарту, 1970, с. 271 и след.

⁸¹ Д. Е. Максимов, цит. соч., с. 85—87. Не учитывая этого обстоятельства, R.-D. Kluge возводит к идее «вечного возвращения» целый ряд стихотворений III тома (Rolf-Dieter Kluge, op. cit., SS. 124—128).

⁸² Именно таков смысл известного примечания Блока к циклу «На поле Куликовом»: «Куликовская битва принадлежит к символическим событиям русской истории. Таким событиям еще суждено возвращение <разрядка моя — В. П.>. Разгадка их еще впереди» (3, 587).

⁸³ Эта связь особенно очевидна в «Незнакомке». Как заметила З. Г. Минц (устное сообщение), в конце I-го «видения» драмы поэт «цитирует Ницше», произнося фразу: «Вечное возвращение» (4, 78). Фраза относится к явлению Вечной Женственности в мир, т. е. к вторжению супранатурального (вечного) во временной мир. «Вечное возвращение», таким образом: 1) мыслится не как естественный закон, как у Ницше (см.: Фридрих Ницше. Вечное возвращение..., с. 38), а как фактор сверхъестественного порядка и 2) относится не к человеческой жизни, как у Ницше, а к «мировой жизни» (т. е. к феномену, реальность которого Ницше вообще не признавал). О платоновских мотивах в «Незнакомке» см.: Т. М. Родина. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., «Наука», 1972, с. 163—166.

Таким образом, рядом с идеями Ницше, сложно переформированными, в сознании Блока уживаются идеи, с философией Ницше не совместимые. Эта двойственность была замечена Блоком, однако ее осознание не привело его к необходимости переосмыслить философию Ницше в целом, но выразилось в известной двойственности его отношения к Ницше.

В стихотворении «К музе» (1912) Блок применяет формулу Ницше «по ту сторону добра и зла» («Зла, добра ли? Ты вся — не отсюда» — 3,7), характеризуя собственное искусство (обращаясь к «музе»). Вместе с тем, пребывание «по ту сторону добра и зла» внушает Блоку чувство «роковой о гибели вести», «проклятья заветов священных», «поругания счастья» (3,7). Ницше, таким образом, связывается с «темной» стихийной, саморазрушительной стороной поэтического сознания, а также с искусством, которое осмысливается как демонически кощунственное.⁸⁴

Это истолкование проясняется в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910), где «венец антитезы» характеризуется следующим образом: «Мой собственный волшебный мир стал ареной моих действий, моим *анатомическим театром*, или *балаганом*, где я сам играю роль наряду с моими изумительными куклами (*ессе homo!*) <...> Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское *декадентство*). Жизнь стала искусством».⁸⁵

С Ницше связывается препятствие стремлению поэта «страхнуть какой-то сон, Взглянуть в лицо людей, природы, Рассеять сумерки времен» (3,30) и в стихотворении «Идут часы, и дни, и годы...» (1910). Это препятствие обозначается в стихотворении таким же, как и в упомянутой статье образом:

Раздался голос: *Ессе homo!*
Меч выпал! Дрогнула рука (3,30).

«Ессе homo» в обоих случаях — указание на название известной автобиографической книги Ницше.⁸⁶ Ницше оказывается поня-

⁸⁴ Об истолковании искусства как имеющего инфернальную, демоническую, кощунственную природу см.: З. Г. Минц. Лирика Александра Блока, вып. 4, с. 70—71.

⁸⁵ Курсив Блока. См.: 5, 429—430 и след. Ср. также «страшные ласки» музы (3, 2) и тему ласк героини в «Снежной маске» и в стихотворениях III тома, описывающих любовь в «страшном мире». Демонизм искусства и демонизм любви не суть их «вечные» свойства, но связываются с «искажением», которое несет с собой жизнь в «страшном мире».

⁸⁶ З. Г. Минц истолковывает формулу *Ессе homo* (Се, человек! — слова Понтия Пилата о Христе. — Иоан. 19, 5) в упомянутом стихотворении как свидетельство его антихристианской направленности (см.: З. Г. Минц. Лирика Александра Блока, вып. 4, с. 117—118).

... тым как декадент, эстет и индивидуалист, заменяющий жизнь искусством,⁸⁷ и явно соотносится Блоком с предшествующей стадией своего «пути» — «антитезой».⁸⁸ Такое истолкование не означает отрицательного отношения к Ницше — во всяком случае, в той мере, в какой для Блока «антитеза» не отвергается, а включается в «синтез». Отношение к Ницше у Блока глубоко двойственно. В дилемме «жизнь» и «искусство» с Ницше связывается «искусство» и — потенциально — «эстетизм». Это заставляет Блока с подозрением относиться к Ницше. С другой стороны, отвергая «эстетизм» как норму индивидуальной жизни, Блок следует общесимволистскому представлению об онтологической тождественности «искусства» и «жизни» («жизнь» осмысливается через категорию «мирового окрестра», «музыки» и т. д.). В этом источник глубокой внутренней связи мирозерцания Блока с идеями Ницше.

Переживание жизни как искусства усиливается в послеоктябрьском творчестве Блока. Революция воспринимается им как трагедия, разыгрываемая «духом музыки» во всемирной истории. Таким восприятием проникнута поэма «Двенадцать» и все первые отклики Блока на Октябрьскую революцию.⁸⁹ В поэме «Двенадцать» вновь оживает «дионисизм» — «снегового круженья» «Снежной маски». Изображенный в поэме мир — это мир;

⁸⁷ Именно так, но с другой оценкой, истолковывали Ницше «старшие» символисты (см. об этом: Иванов — Разумник. Русская литература от семидесятых годов до наших дней. Изд. 6-е. Берлин, «Скифы», 1923, с. 363—364).

⁸⁸ Интересны два упоминания Ницше в письмах Блока из Шахматова от 22 октября 1910 г. Матери Блок пишет о «близости» ему Ницше (2, 319). В письме А. Белому картина иная. Блок пишет: «Я любя и понимая, может быть, более всего на свете людей, собирающих свой «пепел» в «урну», чтобы не заслонить света своему живому «Я» (Ты, Ницше), сам остаюсь в тени, в пепле, любящим гибель» (8, 317). Аналогичным образом Блок противопоставляет свою позицию («А я, печальный, нищий, жесткий») миру «дивных ликом красоты» Вяч. Иванова в стихотворении «Вячеславу Иванову» (3, 142). В этом стихотворении параллельно с отрицанием позиций Вяч. Иванова Блок фиксирует изменившееся отношение к миру «слепающей вьюги» (3, 142) (т. е. к миру «Снежной маски»). Таким образом, и Ницше, и Вяч. Иванов связываются в сознании Блока с периодом «антитезы», причем отношение к Ницше обнаруживает известное сходство с его отношением к Вяч. Иванову (и А. Белому).

⁸⁹ См. статью «Интеллигенция и революция» (1918), а также дневниковые записи (7, 328—329 и др.). Революция была понятна как грандиозная дионисия не только Блоком. Так, А. Белый писал: «Сорвана мертвая, Аполлонова маска с народного представительства, и образуется хор советов <...> Вся Россия покрылась оркестрами» (Андрей Белый. Сирин ученого варварства. Берлин, «Скифы», 1922, с. 17). Ср. также сделанное с антиреволюционной позиции замечание С. Булгакова: «Явилась Цирцея, и превратила в свиней дионисийствующих граждан» (Сергей Булгаков. На пиру богов. Про и contra. Современные диалоги. София, 1921, с. 6).

совмещающий гибель и веселье, трагизм и игру, театральность,⁹⁰ мир дионисийского взрыва стихийных сил.⁹¹

Пониманием революционной эпохи как эпохи «дионисийской» проникнута статья Блока «Крушение гуманизма» (1919), представляющая наиболее целостное и законченное выражение историософии Блока. В этой статье концепция «происхождения трагедии из духа музыки» переносится на историю, которая рисуется как находящаяся в непрерывном становлении мировая трагедия. «Дионисийское» начало («мировой оркестр», «стихия», «природа») выступает как трансцендентная мировая творческая сила, порождающая устойчивые («аполлонические») формации исторической жизни — культуры. Автоматизация, рационализм, специализированность приводят к вырождению культуры в цивилизацию, и оказывается необходимым новое вторжение «волн мирового оркестра».⁹² Такова общая схема историософии Блока (6, 100—102).

Эта схема производит впечатление весьма близкой по общему смыслу к философии Ницше.⁹³ Но это впечатление — чисто внешнее. Блок использует «схемы» Ницше, но интерпретирует их совсем не так, как Ницше.

«Дух музыки» («мировой оркестр») у Блока сродни «абсолютному духу» «трансцендентного идеализма». Блок мыслит мир как разделенный надвое. «Есть как бы два пространства, два времени, одно историческое, календарное, другое — неисчислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из «мирового

⁹⁰ См. об этом: Б. М. Гаспаров, Ю. М. Лотман. Игровые моменты в поэме «Двенадцать». — Тезисы I всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 53—59.

⁹¹ Сюжет поэмы можно рассматривать как «пародию» на античную трагедию: имеется «хор» (12 красногвардейцев), «корифей» (Петька) и внеположенные «хору» герои. С другой стороны, в финале поэмы «двенадцать» предстают как своего рода свита бога Диониса, причем Дионисом оказывается Христос (об отождествлении Христа и Диониса см. выше). Любопытно, что Христос «женствен» (см. выше): он замещает в поэме Вечную Женственность (ср. цикл «На поле Куликовом», где воину является Богоматерь). В «мифологической системе» Блока поклонение Христу всегда замещалось поклонением Богоматери, Христос же оказывался то «демоном», то «Человеком», то двойником «Я». В поэме «Двенадцать» Христос появляется в качестве Диониса — как жертвенная ипостась Богоматери (Вечной Женственности).

⁹² Таким образом, в «Крушении гуманизма» объединены все основные (перечисленные выше) мотивы «Происхождения трагедии», выделенные Блоком еще в конспекте книги.

⁹³ Такого мнения придерживается R.-D. Kluge. См. Rolf-Dieter Kluge, *op. cit.*, SS. 104—107.

оркестра»⁹⁴ (6, 101). Трансцендентный «дух музыки» Блока безраздельно господствует над миром и человеком, являясь единственным подлинным творцом жизненных форм. Блок верит, что историческая эпоха, в которую он живет, — эпоха всесокрушающего вмешательства этого «духа»: ««России больше не будет» так же, как не стало Рима — не в V веке после Рождества Христова, а в 1-й год I века. Также не будет Англии, Германии, Франции <...> «старый мир» уже расплавился»⁹⁵ (7, 336). Историософия Блока, таким образом, опирается на целый ряд традиционных идеалистических верований (вера во всеобщность, необходимость и стадийность мирового развития, телеологизм, фатализм и т. п.), и в этом ее связь с такой разновидностью философии истории XIX в., как гегельянская. Историософии Блока присущ модернизированный эсхатологизм — это связывает ее с христианской религиозной историософской традицией.

Вместе с тем, Блок не верит в единую мировую историю. История для него распадается на множество отдельных историй — культур, каждая из которых имеет собственную судьбу⁹⁶ (но проходит одинаковые фазы от рождения до гибели). Это сближает историософию Блока с некоторыми формами исторического мышления, получившими распространение в XX в.,⁹⁷ и, в частности, с историческим мышлением Ницше. Однако историософия Блока в двух существенных аспектах отличается от ницшеанской:

1) Ницше рассматривал культуру как организм, развивающийся на основе имманентных ему законов. Вне множества культур Ницше не полагал никакого «творящего» мира. Блок же гипотезирует некий единый для всех культур трансцендентный «мировой оркестр», в котором видит универсальный источник исторических изменений;⁹⁸

⁹⁴ Автором этой высоко ценимой доктрины Блок считает Канта, которого называет «лукавейшим и сумасшедшим мистиком» (6, 101). Кант реально утверждал иное: он полагал время и пространство априорными условиями опыта, т. е. принадлежащими только «миру явлений» и не свойственными «миру вещей в себе». Любопытно, что концепцию времени, подобную блоковской (но, конечно, без отсылки к Канту), предлагал Н. Бердяев: «Существует как бы два времени — время дурное и время хорошее, время истинное и время не истинное <...>. Существует не только земное время, но и истинное небесное время, в которое земное внедрено». (Николай Бердяев. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы. Берлин, «Обелиск», 1923, с. 78—79).

⁹⁵ Таким образом, Блок революцию переживает в духе Апокалипсиса как конец всего старого и создание нового мира (Ср.: Се, творю все новое — Отк. 21, 5; и смерти не будет уже, ни плача, ни вопля, ни болезни; ибо прежнее прошло — Отк. 21, 4; Времени уже не будет — Отк. 10, 6).

⁹⁶ Ср. запись Блока: «Кризис — только в одной из систем гуманизма <т. е. культуры — В. П.>, в области христианства.» (А. Блок. Крушение гуманизма. Черновой автограф. — Отдел Рукописей ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 250).

⁹⁷ О сходстве концепции истории в «Крушении гуманизма» с некоторыми идеями «Заката Европы» Шпенглера см.: Д. Е. Максимов, цит. соч.

⁹⁸ Гипотезирование трансцендентного «мирового оркестра» логически противоречит постулату о множественности независимых историй-культур

2) Ницше считал культуру продуктом деятельности человека, формой человеческой жизни,⁹⁹ он полагал, что «историческое и неисторическое одинаково необходимы для здоровья отдельного человека, народа и культуры». ¹⁰⁰ Блок же (в духе панисторизма XIX века) видел в человеческой жизни продукт культуры, а в культуре — продукт истории, причем историческим для Блока было как раз то, что Ницше представлялось внеисторическим, — дионисийская стихия, «природа».

Мироощущение Блока — автора «Крушения гуманизма» отмечено крайним духовным радикализмом и трагическим самоотречением. Конец эпохи «гуманизма» означает для Блока не только гибель омертвевшей и бездуховной «цивилизации», но и разрушение той «культурной» атмосферы, в которой существовало его собственное творчество. Массовое искусство истории преграждает путь «индивидуальному», «гуманистическому» искусству самого Блока. И Блок невольно обращает взгляд в прошлое, к Шиллеру — к «последнему великому европейскому гуманисту, последнему из стаи верных духу музыки» ¹⁰¹ (6, 95), к Шиллеру — поэту «идеала», «красоты», «возвышенного», «добра» — всего того, что Блок любит и от чего он должен откатиться перед лицом неумолимого движения Истории. ¹⁰²

В «Крушении гуманизма» дионисизм «поруганья заветов священных» (3, 9) достигает предельного в творчестве Блока развития: Блок как бы готовится принести в жертву обожествленной Истории собственное «Я». Но жертва принесена не была. По мере ослабления апокалиптических ожиданий и усиления воздействия

и ведет к непреодолимым концентуальным трудностям. Неясно, как совместить представление о едином мировом творческом источнике и абсолютной изолированности всех его творений — такое совмещение приводит или к полаганию «мирового оркестра» как нетождественного себе; или к усмотрению в множественности культурных монад лишь видимости, преодолеваемой в единстве порождающего их «духа» и т. д.

⁹⁹ См. трактат Ницше «О пользе и вреде истории для жизни» (Фридрих Ницше. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1909, с. 155 и след.).

¹⁰⁰ Там же, с. 95.

¹⁰¹ Апология Шиллера как, с одной стороны, «гуманиста», а с другой — верного «духу музыки» носит в творчестве Блока 1918—1919 г.г. явный характер компенсации: Блок таким образом дает выход моралистической и гуманистической стороне своего сознания, которая подавляется у него «стихийностью» и своеобразным «историческим имморализмом» (явно декадентским по характеру). Заметим, что Шиллер упоминается в «Происхождении трагедии» — в связи с тем, что именно он говорил о «предшествующем акту творчества музыкального настроения» (Ф. Ницше, Происхождение трагедии, с. 64).

¹⁰² Блок в «Крушении гуманизма» утверждал, что в результате происходящего исторического взрыва возникает «новая человеческая порода» — «человек — артист» (6, 111), которому будет присуще не моральное, а эстетическое отношение к действительности. В этой идее Блока очень много от Вагнера (сама формула «человек — артист» — вагнеровская) и очень мало от Ницше, от его учения о «сверхчеловеке»: у Блока совершенно отсутствуют идеи элитарности, аристократизма и связанная с ней идея человека — господина, властвующего над прочими людьми, весьма важные у Ницше.

на сознание Блока конкретно-исторических условий, в его творчестве начинают (уже с 1919 г.) происходить изменения, во многом повторяющие процессы, свойственные периоду «антитезы». Блок отвергает следование велениям «стихий», «жизни» и все более отдает предпочтение «культуре», «искусству». Изменяются и акценты в историософии Блока, а равно и его истолкование идей Ницше.

В статье «О назначении поэта» (1921) «культура», а не «стихия» признается основополагающей ценностью. «Культура» уже не мыслится как порождение безличных надчеловеческих сил, но связывается с проникновением в «бесконечную глубину человеческого духа, <...> недоступную для слишком человеческого, куда не достигают ни мораль, ни право, ни общество, ни государство».¹⁰³ (7, 104). «Культуру» создает поэт, гений, «освобождающая звуки из родной безначальной стихии» и «приводя их в гармонию» (т. е. опять-таки «дионисийская» и «аполлоническая» стадия творчества — 6, 162). Цель деятельности поэта — внутреннее изменение человека, «отбор новых пород из груд человеческого шлама» (6, 162). Этой деятельности поэта препятствует «чернь» — бюрократическая, исполненная утилитаризма, живущая «чисто внешней», «недуховной» жизнью цивилизации (6, 165).

В таком виде блоковская концепция культуры оказывается весьма близкой культурфилософии Ницше.¹⁰⁴ С концепциями Ницше связан и центральный образ статьи «О назначении поэта» — образ «веселого Пушкина» (6, 160). Истолкование Пушкина как идеального (в духе «Весёлой науки» Ницше) художни-

¹⁰³ Цитата по дневнику (черновой вариант статьи). Слова: «слишком человеческое» здесь — реминисценция названия книги Ницше «Человеческое, слишком человеческое», а вся цитата в целом — изложение известной доктрины Ницше о нахождении источника творчества «по ту сторону добра и зла», т. е. за пределами «морали, общества и государства». Важно отметить, что если ранее для Блока «по ту сторону добра и зла» находилась «стихия», то теперь — «культура» (в «Крушении гуманизма» отождествлявшаяся с «гуманизмом» и отчасти с морализмом). Существенный интерес представляет сам тип цитаты — реминисценция названия книги и связанная с ним концепция. Цитатами такого рода и представлены у Блока произведения Ницше, за исключением «Происхождения трагедии» («По ту сторону добра и зла», «Человеческое, слишком человеческое», «Веселая наука», «Ессе homo»). Это позволяет предположить, что Блок дифференцированно представлял только «Происхождение трагедии», а с другими произведениями Ницше вряд ли был «подробно» знаком. Можно полагать также, что известные слова Блока в письме к матери (Шахматово, 1910 г.): «Читал Ницше. Он мне очень близок.» (8, 319) относятся к повторному чтению «Происхождения трагедии». (В шахматовской библиотеке Блока была только эта книга Ницше [см.: П. А. Жуков. Шахматовская библиотека Бекетовых-Блока. — Уч. зап. ТГУ, вып. 358. Труды по русской и славянской филологии. XXIV. Литературоведение. Тарту, 1975, с. 411] — хотя сам по себе этот факт ничего почти не доказывает (Блок мог, вообще говоря, привезти книгу и из Петербургской библиотеки), он все же представляется весьма показательным).

¹⁰⁴ Ср.: «Цель человечества не может лежать в конце его, а только в совершеннейших экземплярах» (Фридрих Ницше. Полн. собр. соч., т. 2, с. 161).

ка, синтезирующего начала Диониса и Аполлона, «весельем преодолевающего ужас жизни», было дано Д. Мережковским¹⁰⁵. Блок во многом следует концепции Д. Мережковского, хотя и не воспроизводит его абстрактных построений. Основной мотив статьи «О назначении поэта» — это мотив преодоления тягостного и бессмысленного эмпирического существования с помощью искусства. В искусстве Блок усматривает не только оправдание «ничтожного» эмпирического существования поэта (одного из «детей ничтожных мира»), но и оправдание «жизни», смысл которой он видит в «испытании сердец гармоний» (6, 164), в культивировании «новых человеческих пород» (6, 161), производимом искусством.

Блок, таким образом, спонтанно приходит к одной из центральных идей «Происхождения трагедии» — к идее искупления зла жизни искусством¹⁰⁶. Эта идея возникает у Блока как результат эволюции его мирозерцания, а не вследствие переосмысления Ницше. Строго говоря, идеи Ницше как таковые вообще никогда не переосмыслились Блоком, но однажды внедрясь в глубину эйдетической структуры его сознания, претерпевали все те метаморфозы, которые претерпевала эта структура.

В статье «О назначении поэта» Блок впервые не рассматривает «стихию» как трансцендентную властвующую над миром и человеком силу,¹⁰⁷ как универсальный источник творчества. Действительным творцом оказывается человек, поэт, претворяющий

¹⁰⁵ Д. Мережковский. Вечные спутники. Пушкин. Изд. 3-е, СПб, 1906. с. 21. Под «веселой наукой» Ницше понимал философию, свободную от следования строго установленным принципам, от подчинения любым моральным или интеллектуальным нормам («серьезности»). Однако и Д. Мережковский, и Блок понятие «веселой науки» ассоциировали с искусством как синтетическим сознанием в противоположность науке как сознанию аналитическому, раздробляющему (см.: 7, 361; 5, 229 и др.). Ср. также следующее замечание Блока (1920): «Наука и искусство могут «блокироваться» только разве в такие эпохи, как наша, когда им приходится защищаться от очень уж тупого внешнего врага, угрожающего их внешнему существованию, а не внутреннему бытию» (6, 151).

¹⁰⁶ Ницше в дионисизме видел не только стихию творчества, но и мир страдания, гибели, зла, от которого художник спасается путем его изображения в символах, т. е. путем чисто-объективного созерцания этого мира. Наслаждение, получаемое от такого созерцания, служит для Ницше (вслед за Шопенгауэром) искуплением зла и страдания мира (см.: Ф. Ницше. Происхождение трагедии, с. 64—65, 112 и др.).

¹⁰⁷ В предшествующие периоды, как мы видели, стихия отождествлялась Блоком с Вечной Женственностью (София, «Народ» и т. д.), как творческим началом мира. В статье «О назначении поэта» этот мотив отсутствует (наряду с другими мотивами религиозного характера). Это знаменует фундаментальный поворот в миропонимании Блока: драма Любви («Я» к «Ты», субъекта к «миру», понимаемому как выявление вечно-женственной сущности) все более уступает место драме Личности (драме одинокого существования «Я»). С этим связано и прекращение лирического творчества (процесс начался еще до 1917 г.), которое базировалось у Блока именно на драме Любви, на усмотрении в ней универсальной модели мира.

дионисийский «хаос» стихий в аполлонический «космос» культуры. Перенесение источника творчества в «глубину человеческого духа» повлекло за собой кардинальное изменение в миропонимании Блока: отвергнув истолкование мира как онтологически тождественного искусству, Блок пришел к представлению об искусстве как единственной сфере спасения и от «хаоса» стихийного существования, и от «недуховности» цивилизованного существования — от «бессмысленной» и «несовершенной» «жизни», в которой нет «ровно ничего очищающего, ровно никакого катарсиса» (7, 406). В этом стремлении Блок находит опору — в поэзии Пушкина и философии Ницше. Это представление, во многом возвращающее Блока к мировосприятию период «антитезы», теперь не только не кажется ему «изменой» вечному миру Идей, но оно прямо связано с освобождением от власти идей, от идеализма, со стремлением исходить из реальности индивидуального опыта, со стремлением к полаганию человека, и прежде всего — творческого человека, как онтологически тотального существа, как существа, обладающего приматом над идеями.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Поэтому понятие «стихий» связывается Блоком с «бессмысленным», а не со «смысловым», как это было еще в «Крушении гуманизма».

ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ИСТОРИИ ПЕРЕВОДА

П. Х. Торон

Необходимость создания истории художественного перевода с каждым годом ощущается все сильнее. Многие периоды развития литературы с этой точки зрения или вообще не изучены, или изучены лишь фрагментарно.¹ Но еще острее стоит вопрос о построении истории перевода. Как писать историю перевода? Является ли она историей переводных произведений (что когда переведено), или она должна выявить уровень качества переводов в разные периоды, или она должна стать историей методов перевода, или это история переводческой мысли и т. д.

Уже сама возможность постановки такого множества вопросов показывает, что в рамках науки о переводе на данном этапе (этапе ее самоопределения) создание истории перевода играет огромную роль. Переводоведение развивается непропорционально, отношения между историей-критикой-теорией перевода нарушены. Первым признаком этого является отсутствие текущей критики перевода, т. е. отсутствие осмысления переводов в литературном процессе. В результате нивелируется восприятие переводной литературы, не ощущается специфика переводного текста. Исследователям остается лишь констатировать искаженное восприятие переводов не только читателями, но и критиками, людьми, которые должны давать читателям руководства для восприятия.²

Недостатки читательского восприятия переводов вытекают из недостатков критики перевода, недостатки критики из недостатков теории, а в итоге по сей день еще для всех видов перевода актуальна мысль современного исследователя, высказанная 10

¹ Ср.: «История перевода на русский язык иностранной художественной прозы за советский период — исследовательская целина». В. Шор. Из истории советского перевода. (Стефан Цвейг на русском языке). — Тетради переводчика. М., 1968, с. 53.

² Ср. напр., И. Левый. Искусство перевода. М., 1974, с. 66; В. Raffel. The Forked Tongue. A Study of the Translation Process. The Hague — Paris, 1971, p. 103.

лет назад: искусство перевода «находится в той стадии развития, когда художественная практика обогнала теоретическое осмысление.»³ Ю. Д. Левин, говоря о снижении уровня переводческой культуры в последней трети XIX века, связывает с этим ослабление внимания критики к переводам.⁴ Нам кажется, что тут следовало бы говорить об обратном процессе: уровень качества переводов снижается от отсутствия внимания критики и читателей к качеству переводов. Вообще внимание критики к качеству переводов зависит от двух факторов. Во-первых, в указанный Ю. Д. Левиным период необходимо историю перевода рассматривать на фоне истории литературы. Это время, когда на арену выходят русские парнасцы, Короленко, Гаршин, Чехов, Горький, потом и символисты. Новая романтическая струя и связанные с нею проблемы обновления реализма оставили свой след и на культуре перевода. Переводы в такие переломные времена неотделимы от оригинальной литературы, решают ее вопросы, служат ее обновлению, — и теряют многие из своих специфических черт.

Во-вторых, переводная литература становится литературой вообще, теряет свою специфику и тогда, когда отсутствуют научные основы и традиции анализа этой литературы. Переведоведение развивается очень быстро, но до сих пор нет единства даже в самых принципиальных вопросах. В работах по художественному переводу все еще ощущается инерция старой полемики между «лингвистами» и «литераторами», в нашем распоряжении мало работ, касающихся общих вопросов художественного перевода, его методологии. Пока еще не выработаны общие основы анализа переводов, критику не на что опираться. В итоге критики или нет вообще, или же переводоведческий анализ заменяется литературоведческим, лингвистическим и т. д.

Поэтому, когда мы будем говорить о принципах построения истории перевода, мы вынуждены будем затрагивать и некоторые более общие вопросы, так как исторические проблемы перевода тесно связаны с проблемами критики и теории перевода. Более того, на данном этапе развития переводоведения создание истории перевода является проблемой не только теоретической, но и методологической. Следовательно, надо говорить не только о полноте истории перевода, об ее адекватности действительности, но и о методах ее исследования, путях достижения полноты исторического описания.⁵ Об этом методологическом значении создания истории перевода писали многие исследователи. Во-первых,

³ Мастера русского стихотворного перевода. Кн. 1. Л., 1968, с. 6.

⁴ Ю. Д. Левин. Об исторической эволюции принципов перевода. (К истории переводческой мысли в России). — Международные связи русской литературы. Сб. статей. М.-Л., 1963, с. 50.

⁵ Ср. соответственно понятия онтологического историзма и методологического историзма в работе: J. Topolski. Świat bez historii. Warszawa, 1972, s. 91.

без истории перевода нельзя говорить о серьезной научной теории перевода;⁶ во-вторых, «изучение истории перевода только тогда будет полноценным и отвечающим своему назначению, когда оно будет тесно связываться с проблемами теории перевода»;⁷ в-третьих, связь теории-критики-истории необходима для осмысления места перевода в национальных литературах и мировой литературе;⁸ в-четвертых, создание истории перевода необходимо и для воспитания компетентных критиков и читателей перевода, для совершенствования филологического образования.⁹ Кроме того, история перевода интерпретируется не только в переводоведческом аспекте, она играет большую роль и для социологии и истории литературы, вопросы перевода занимают существенное место в изучении литературных связей и т. д.¹⁰

Исторический анализ переводческой культуры в науке проводится, в основном, в двух аспектах. Во-первых, большое количество исследований посвящено переводам конкретных авторов и произведений, но редко этот анализ можно называть переводоведческим, чаще всего перевод рассматривается в рамках литературных связей. Во-вторых, рассматриваются самые общие вопросы истории перевода, где излагается история переводческих традиций, выделяются крупные многовековые ее периоды.¹¹ Среди подобных обобщающих работ изредка встречаются и такие, в которых, хотя и имплицитно, ощущается многоаспектовость истории перевода, историзм в рассмотрении вопросов теории и критики.¹²

⁶ Мастера русского стихотворного перевода. Кн. I, с. 6; Z. Grosbart. Puszkiniowskie tłumaczenia Mickiewicza a dzieje przekładu w Rosji. Dwie propozycje metodologiczne. — Spotkania literackie. Z dziejów powiązań polskotosyjskich w dobie romantyzmu i neoromantyzmu. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1973, s. 85.

⁷ Д. Шарипов. Создадим историю перевода. — Актуальные проблемы теории художественного перевода. Материалы Всесоюзного симпозиума. Т. I. М., 1967, с. 98.

⁸ А. Лейтес. Парадоксы переводческого искусства. (К вопросу о построении научной теории художественного перевода). — Там же, т. II, с. 332.

⁹ В. Россельс. О преподавании переводоведения. — Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Материалы Всесоюзной научной конференции. Ч. II. М., 1975, с. 55.

¹⁰ См. о месте перевода в литературной компаративистике: D. Durišin. Teória literárnej komparatistiky. Bratislava, 1975, s. 135—156, 180—196.

¹¹ См. напр.: А. В. Федоров. Основы общей теории перевода. (Лингвистический очерк). М., 1968; Ю. Д. Левин. Цит. соч., с. 5—63; Г. Гаччиладзе. Введение в теорию художественного перевода. Тбилиси, 1970; R. Kloefer. Die Theorie der literarischen Übersetzung. Romanisch — deutscher Sprachbereich. München, 1967. П. Копанев. Вопросы истории и теории художественного перевода. Минск, 1972; ср. стремление к обобщенности в (теоретической) истории литературы: Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973, с. 4.

¹² См. напр.: R.-R. Wuthenow. Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung. Göttingen, 1969.

Многоаспектовость истории перевода связана с тем, что, являясь самостоятельной дисциплиной, история перевода все же не отделима от истории и социологии литературы, литературной компаративистики и т. д. Эту взаимосвязанность следует при построении истории перевода учитывать. Целью настоящей статьи и является изложение общих принципов построения истории перевода с учетом и ее самостоятельности, и взаимосвязей с другими дисциплинами. Так как в работе излагаются самые общие принципы построения истории перевода, нам в некоторых местах работы придется суммировать уже сделанное до нас. Также придется (хотя и схематично) повторить некоторые известные истины, но без этого невозможно дать целостную схему построения истории перевода. Данная статья продолжает искания В. Е. Шора, который, на наш взгляд, сделал наиболее плодотворную попытку изложить методологические основы построения истории перевода и указал на основные трудности этой работы.¹³

История перевода, как и история литературы, складывается из двух основных явлений — переводных текстов и мыслей о переводческой деятельности и о переводе как виде литературы.¹⁴ Но эти мысли о переводе далеко не всегда сформулированы, чаще всего они выражены имплицитно, эксплицировать же можно их только путем реконструкции метода перевода. Эта экспликация является уже во многом теоретической проблемой, именно тут тесно переплетаются история и теория перевода, переводный текст и процесс перевода становится объектом переводоведения.¹⁵ Поэтому в качестве особой проблемы следует выделить в рамках истории перевода его теоретический аспект. Этот аспект не связан с категорией времени, но без его разработки нельзя говорить о создании научной истории перевода. К сожалению, до решения основных теоретических проблем еще далеко, и мы можем лишь наметить теоретическую проблематику истории перевода.

Кроме вневременного (ахронического, панхронического) теоретического аспекта в рамках истории перевода выделяются аспекты, связанные с категорией времени¹⁶: рецептивный аспект включает изучение непосредственного временного контекста пере-

¹³ В. Шор. Как писать историю перевода? — Мастерство перевода. Сб. девятый. М., 1973, с. 277—295.

¹⁴ Н. И. Конрад. О некоторых вопросах истории мировой литературы. — Н. И. Конрад. Запад и Восток. Статьи. М., 1972, с. 418—419.

¹⁵ Ср.: «Методологически имманентная поэтика оправдана и необходима для создания моста между литературой и литературоведением...» В. Магк-вардт. Das Verhältnis von formulierter und werkimmanenter Poetik. — Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961, s. 744.

¹⁶ Ср.: И. Вардуль. Основы описательной лингвистики. (Синтаксис и супрасинтаксис). М., 1977, с. 65, 70, 71; Ю. Степанов. Методы и принципы современной лингвистики. М., 1975, с. 119—122; см. о значении соединения диахронического и синхронического аспектов в истории литературы: Ц. Тодоров. Поэтика. — Структурализм «за» и «против». Сб. статей. М., 1975, с. 100.

вода, его синхронии; собственно-историческими, соответствующими диахроническому изучению, являясь эволюционный и историко-культурный аспекты истории перевода, где переводческая деятельность рассматривается в ее динамике и на фоне историко-культурного развития.

Эти четыре аспекта тесно взаимосвязаны. Теоретический аспект, охватывая проблемы поэтики перевода и метаязыка, позволяет включить в историю личность переводчика, а также описать процесс перевода на едином метаязыке. Это единство метаязыка необходимо для связывания всех аспектов, превращения их в целостную историю перевода. Эта целостная история состоит, следовательно, из четырех основных компонентов: 1) переводчик и метод перевода (теоретический аспект); 2) переводческая деятельность, функции перевода и мысли о переводе (рецептивный аспект); 3) онтология перевода, традиция и процесс перевода (эволюционный аспект); 4) перевод и историко-культурный процесс (историко-культурный аспект). Остановимся на них отдельно.

Теоретический аспект (ахрония)

Теоретические проблемы истории перевода можно рассмотреть с точки зрения метаязыка и с точки зрения поэтики перевода.

Метаязык. В переводоведении для описания конкретных типов перевода сосуществует множество терминов, имеющих, к тому же, оценочный характер. Так, хороший перевод называют адекватным, (функционально или динамически) эквивалентным, полноценным, точным, реалистическим и т. д. Однако главной целью истории перевода является не оценка качества переводов, а ответ на вопрос, как переводили.¹⁷ Только так история будет иметь ценность и для теории. Поэтому одна из насущных задач переводоведения — заменить оценочность описательностью и дать определения разным типам перевода не в рамках градации от плохого к хорошему, а типологии перевода. Следует согласиться с В. Е. Шором, когда он говорит о необходимости типологического подхода к истории перевода¹⁸, но категорически следует отвергнуть выдвинутые им в качестве основных категорий этой типологии понятия «вольничанье» и «буквализм», как открыто оценочные.¹⁹ Считаем нецелесообразным переносить в область

¹⁷ A. Drzewicka. Przekład poetycki jako przedmiot badań historyczno-literackich w świetle współczesnych teorii tłumaczenia. — Rocznik Komisji Historycznoliterackiej. VII. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1969, s. 146—147.

¹⁸ В. Шор. Как писать историю перевода, с. 292.

¹⁹ Там же, с. 291. Ср.: «Понятие вольного или буквального перевода возникли в результате сопоставления двух текстов, и они как бы таят в себе всю ограниченность подобного анализа. Эти понятия расплывчаты, впрочем, так же как и понятие адекватности или полноценности перевода (взяты абстрактно,

истории перевода и историко-литературные категории и говорить о романтическом, реалистическом и т. п. переводах, хотя у такого подхода есть сторонники.²⁰

Оценочный характер терминов заставляет исследователей как-то дифференцировать их содержание. Так, С. Слуцкая говорит об «ученом» и «дилетантском» буквализме. И в этих уточнениях есть оценочность, но вместе с тем исследователь подчеркивает и функцию этих подвидов буквализма: «ученый буквализм» является частью комментария, т. е. преследует конкретную специальную цель, а «дилетантский буквализм» является переводом вообще, формой постижения всех особенностей подлинника²¹. Когда М. Л. Гаспаров, говоря о буквализме В. Брюсова, рассматривал это явление именно с функциональной точки зрения («буквализм — не бранное слово, а научное понятие»²², то его критики по старой инерции исходили только из негативного содержания этого термина²³. Именно оценка, содержащаяся в метаязыке, не позволяет давать более гибкого и полного описания разных видов перевода. Бряд ли можно на материале истории перевода сказать, что «переводческий буквализм — явление кризисное.»²⁴ Этим мы оставляем за пределами истории переводчика, его творческую личность.

В плане истории, например, еще одним из сложных понятий является подражание. Следует ли его вообще рассматривать в рамках истории перевода?! Когда Л. Кишкин выделяет два типа подражания — подражание конкретному автору и подражание целой литературе, — то второе конечно же выпадает из сферы перевода²⁵. Но как следует отнестись к выражению «подражание может быть выше и ниже простого перевода»²⁶. Что такое в таком случае перевод?

Такое положение является, прежде всего, результатом недостатков теории перевода. Не может быть своего метаязыка у истории перевода, когда его нет у теории и критики перевода. Созда-

без учета творческого метода) уже потому, что каждый может в них вложить свое содержание...» Г. Г а ч е ч и л а д з е. О реализме в искусстве перевода. — Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. I, с. 41.

²⁰ Г. Г а ч е ч и л а д з е. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., 1972, с. 103, и др.

²¹ С. С л у ц к а я. О некоторых проблемах перевода древнеримской поэзии на русский язык. — Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. II, с. 208—209.

²² М. Г а с п а р о в. Брюсов и буквализм. — Мастерство перевода. Сб. восьмой. М., 1971, с. 112.

²³ См.: Мастерство перевода. Сб. девятый. М., 1973.

²⁴ Ю. Д. Л е в и н. Об исторической эволюции принципов перевода, с. 30.

²⁵ Л. С. К и ш к и н. Проблема национального образного мышления и методология изучения межславянских связей. — Славянские литературы. VI международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1968, с. 258—259.

²⁶ В. И. К у л е ш о в. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). Изд-во МГУ, 1977, с. 95.

ние этого метаязыка является актуальнейшей проблемой переводоведения. Не пытаясь решить в данной статье эту сложную проблему, мы хотели бы указать на некоторые основные моменты в создании метаязыка переводоведения. Метаязык переводоведения — это язык описания процесса перевода как основного объекта переводоведения. Следовательно, необходимо построить модель процесса перевода. Именно модель, а не модели, как полагают некоторые исследователи²⁷. Уже в классической работе И. И. Ревзина и В. Ю. Розенцвейга говорится о том, что «типы реализации процесса перевода <...> едины для всех видов текстов»²⁸.

Можно сформулировать и первые требования к такой теоретической модели процесса перевода. Во-первых, такая модель может быть только теоретической, а не нормативной. Во-вторых, модель процесса перевода должна учитывать онтологическую специфику перевода, его серийность, т. е. модель удовлетворяет только тогда, когда позволяет описать все принципиальные возможности перевода одного конкретного текста. В-третьих, модель должна исходить из общей теории текста и быть применимой для описания перевода любых видов текстов, любых жанров и т. д., т. е. модель должна обладать достаточной степенью обобщенности.

Для этого следует выделить в качестве характеристик модели процесса перевода понятия процессуальности и этапности. На то, что процесс перевода состоит из двух взаимосвязанных процессов, указал уже Р. О. Якобсон²⁹. По сути дела можно именно так понимать и Э. Бальцерзана, когда он пишет, что «перевод является изменением плана выражения при одновременном сохранении плана содержания»³⁰, хотя с методологической точки зрения нельзя эту формулировку считать корректной (учитывая взаимосвязанность обоих планов). Но несмотря на эту взаимосвязанность, остается фактом, что при описании процесса перевода следует операционально различать проблемы перевода плана содержания и проблемы перевода плана выражения³¹. В

²⁷ Именно в дроблении переводоведения на разные модели упрекает Я. И. Рецкер А. Швейцера и В. Комиссарова: Я. И. Рецкер. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. М., 1974, с. 6.

²⁸ И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг. Основы общего и машинного перевода. М., 1964, с. 173.

²⁹ R. Jakobson. On linguistic aspects of translation. — R. Jakobson. Selected writings. 2. Word and language. The Hague—Paris, 1971. p. 262.

³⁰ E. Balcerzan. Poetyka przekładu artystycznego. — E. Balcerzan. Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie. Warszawa, 1971, s. 240.

³¹ Ср. понятия коммуникативной переводимости, связанной с планом содержания, и функциональной переводимости, связанной с планом выражения. А. Н. Сильников. Передача информации и переводимость. — Система и уровни языка. М., 1969, с. 229—230.

таком случае можно сказать, что в процессе перевода происходит транспонирование плана содержания подлинника и перекодирование плана выражения соответственно в план содержания и план выражения перевода при одновременном сохранении взаимосвязей между ними. Если перекодировка является преимущественно процессом лингвистическим, то транспонирование связано с художественной моделью произведения и является преимущественно процессом литературно-художественным. В процессе перевода следует еще выделить два этапа, хотя реально их может быть и больше. В теоретической модели процесса перевода выделение этих этапов (анализа и синтеза) связано с тем, что нет процесса перевода как такового, есть процесс, протекающий между двумя текстами как отношение между подлинником и переводом. Поэтому следует говорить об этапе анализа, направленного на подлинник, как этапе понимания, постижения подлинника, и этапе синтеза, направленного на перевод (и читателя перевода), как этапе воссоздания подлинника средствами другого языка и культуры. Следовательно, этапы — это не просто хронологический порядок работы переводчика, а его ориентация, позволяющая нам выявить цель перевода, его доминанту.

В результате соединения процессуальности и этапности мы можем построить уже модель перевода на основе отношения переводчика к подлиннику (к плану выражения и содержания), к читателю перевода и т. д., другими словами — на основе доминанты перевода. Мы получим целый ряд возможных реализаций этой модели, и следующим шагом будет уже создание терминологии и точное определение типов перевода. Главное, в таком описании нет оценочности, оценку можно дать только внутри каждого конкретного типа, конкретной реализации процесса перевода. Идеальная (модельная) реализация процесса перевода сохраняет пропорциональность между всеми элементами этой модели (транспонирование — перекодирование, анализ — синтез). По доминанте можно выделить по крайней мере восемь типов реализаций процесса перевода: 1) транспонирование, 2) перекодирование, 3) анализ, 4) синтез, 5) анализ — транспонирование, 6) анализ — перекодирование, 7) синтез — транспонирование, 8) синтез — перекодирование (более подробное изложение этой модели не входит в задачи данной статьи).

На основе этой общей виртуальной модели процесса перевода мы можем определить основные методы перевода, так как конкретная реализация процесса перевода есть всегда результат применения определенного метода перевода. Именно в этом направлении движется А. Джевицка, которая на конкретном историческом материале выделяет текстовый и реконструирующий типы перевода, подчеркивая, что методологически очень выгодно рассматривать историю перевода как реализацию — нереализацию

этих двух тенденций³². При этом А. Джевицка подчеркивает, что «граница между текстовым переводом и переводом реконструирующим проходит далеко не всегда по той же линии, что хороший перевод и плохой перевод»³³.

Именно обобщенная модель дает возможность соединить диахронию и синхронию перевода, позволяя на достаточно высоком уровне обобщения характеризовать разные типы переводов (методы перевода) по единому списку дифференциальных признаков. Такая общая характеристика является удобной основой для дальнейших выводов, и только после такого анализа можно говорить и о качестве переводов, хотя оно имеет большее значение для синхронического анализа. В связи с диахроническим анализом следует помнить, что культурная ценность переводов далеко не всегда связана с их качеством.³⁴

Поэтика. Так как о типе перевода мы можем судить только на основе метода перевода, то именно поэтика переводчика (особенности его метода перевода) играет важную роль в истории (и критике). Конечно, в качестве фона необходимо учитывать и поэтику перевода, т. е. общие закономерности перевода определенного типа текстов, установленные в рамках данной культуры и эпохи. Это поэтика, изложенная эксплицитно в разных текстах: литературных программах, рецензиях и разных критических работах, предисловиях к произведениям, письмах и т. д.³⁵. В таком случае мы имеем дело с закрепленной культурной нормой перевода, нормативной сформулированной поэтикой. Следовательно, культурную норму перевода мы можем в какой-то мере воссоздать на основе материалов, вышедших в один период с переводом, и дополнить материалами, опубликованными позже (мемуары, письма и т. д.), т. е. это и данность, и реконструкция.

Наряду с нормативной сформулированной поэтикой перевода следует говорить о сформулированной или эксплицитной поэтике переводчика. Обычно она связана с переводом отдельного текста, но может быть сформулирована как устойчивый метод, применяемый данным переводчиком для перевода любых текстов. Эксплицитная поэтика переводчика может быть противопоставлена нор-

³² A. Drzewicka. Z zagadnień techniki tłumaczenia poezji. Studia nad polskimi przekładami liryki francuskiej w antologiach z lat 1899—1911. — Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. CCLV. Prace historycznoliterackie, zeszyt 18. Kraków, 1971, s. 32—33.

³³ Там же, с. 151.

³⁴ Ср.: Мастера русского стихотворного перевода, с. 15.

³⁵ E. Wróblewska. Zagadnienia poetyki immanentnej i sformułowanej. Poetyka i stylistyka słowiańska. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1973, s. 217—218. Ср. понятие переводческого узуса в работе: W. Soliński. Próba poetyki przekładu artystycznego. («Pociągi pod specjalnym nadzorem» B. Hrabala). — Litteraria. Teoria literatury—Metodologia—Kultura—Humanistyka. Wrocław, 1975, s. 75.

мативной сформулированной поэтике (перевода) данной эпохи³⁶, но чаще всего можно говорить о тесной связи между ними. Так Ф. Туглас, переводя на эстонский язык часть «Александрийских песен» М. Кузмина, действовал как литератор своей эпохи. Сохранив синтаксический параллелизм и звуковые повторы, он превратил строфы в абзацы, нарушил графику — главный признак свободного стиха. Свободный стих для Тугласа — «явление в истории развития прозы»³⁷. «Ведь прозе все равно, пишут ее вдоль или поперек. Но различителем литературных форм не может быть только фантазия наборщика»³⁸.

Главные трудности анализа связаны с имплицитной поэтикой переводчика, ибо ее следует реконструировать как конкретную актуализацию отношения между оригиналом и переводом. Другими словами, выявление имплицитной поэтики переводчика связано с реконструкцией метода перевода. Это входит в задачи и истории, и критики перевода. Выявляя имплицитную поэтику переводчика, мы превращаем ее в нормативную сформулированную имплицитную поэтику переводчика³⁹ и можем для получения полной картины сопоставить ее с эксплицитной поэтикой переводчика и с нормативной сформулированной поэтикой перевода. В самой общей форме можно это выявление имплицитной поэтики переводчика рассматривать как установление соотношения между переданным — пропущенным — измененным⁴⁰. Для истории перевода очень важно сопоставить сформулированную и имплицитную поэтику, причем на большом эмпирическом материале, так как выбор имманентной поэтики все же в большой степени произволен⁴¹. Более того, в рамках имплицитной поэтики переводчика в историческом аспекте следует рассматривать два ее подвида: константную имплицитную поэтику переводчика и вариативную поэтику, т. е. переводчик может пользоваться только одним методом перевода, но может и эволюционировать, изменить метод. При создании монографических исследований искусства переводчика эту особенность необходимо выявить, причем

³⁶ Ср., напр., сознательный отказ эстонского поэта-переводчика П.-Э. Руммо от нормативной эквиритмичности и его переводы таких разных поэтов, как С. Семененко и Д. Томас, выполненные одним методом перевода: P.-E. Rummo, Luuletõlke võimalustest. — «Noorus», 1970, № 8, lk. 6. P.-E. Rummo. Kokkuvõtlikku Dylan Thomasest. — «Sirp ja Vasar», 1972, 8. detš.; D. Thomas. Surmad ja sisenemised. Valik luuletusi, Tlk. P.-E. Rummo. Tln. 1972.

³⁷ Fr. Mihkelson. E. Enno. «Uued luuletused». — «Eesti Kirjandus», 1909, lk. 244.

³⁸ Там же, с. 245. См.: П. Тороп. К проблеме восприятия символизма в Эстонии. — Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская литература XX века». Тарту, 1975, с. 172—173.

³⁹ См.: E. Wróblewska. Цит. соч., с. 216.

⁴⁰ Ср.: «Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод перевода». В. Брюсов. Филалки в тигеле. — В. Брюсов. Собр. соч. в семи томах. Т. VI. М., 1975, с. 106.

⁴¹ E. Wróblewska. Цит. соч., с. 220.

вариативность поэтики следует рассматривать как во временном аспекте (эволюция переводчика), так и в зависимости от специфики подлинника, типа текста⁴².

Так как метод перевода отражает конкретное отношение между подлинником и переводом, то следует еще остановиться на проблеме подлинника. Одна из трудностей истории перевода состоит в отсутствии данных о подлиннике. В связи с этим следует в первую очередь говорить о прямом переводе и переводе из вторых рук. В рамках перевода из вторых рук представляет интерес еще компилятивный перевод, т. е. комбинация существующих переводческих версий⁴³. В теоретическом плане предпочитается прямой перевод, но исторический материал показывает, что и к этим типам перевода не приемлема априорная оценка⁴⁴.

С указанными выше вопросами тесно связана проблема отношения переводчика к автору, субъективная интенция переводчика, которую необходимо учитывать при интерпретации метода перевода. В качестве таких телеологических факторов процесса перевода выступают, в основном, три: автоперевод, полемический перевод и скрытый перевод⁴⁵. Автоперевод может существенно отличаться от подлинника. Это часто пересочинение, связанное с инокультурной средой⁴⁶. Е. Баратынский, например, перевел свои стихи на французский язык прозой, ввел целый ряд изменений, связанных с особенностями восприятия (переводной) поэзии у французского читателя⁴⁷. В качестве реакции против неудачных переводов своих сочинений, автоперевод может быть и полемическим.

Полемический перевод отражает сомнения переводчика в ценности специфических черт оригинала и является «исправлением» подлинника в соответствии со вкусом переводчика, его литературной школой и т. п. (например, Ю. Пшибось как переводчик В. Маяковского на польский язык⁴⁸). Кроме того, о полемичности

⁴² Ср.: «Без монографических исследований творчества русских, советских поэтов-переводчиков нельзя написать историю русского стихотворного перевода, на основе которой только и возможно создание его теории». Л. Никольская. Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. II, с. 145.

⁴³ См.: И. Левый. Искусство перевода, с. 222.

⁴⁴ См.: G. Radó. Indirect Translation. — «Babel», 1975, vol. XXI, № 2, p. 58.

⁴⁵ См.: E. Balcerzan. Poetyka przekładu artystycznego. — E. Balcerzan. Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie. Warszawa, 1971, s. 246—247; ср. развитие этих мыслей в работе: A. Popović. Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie. Bratislava, 1975, s. 52—58.

⁴⁶ А. М. Финкель. Об автопереводе. (На материале авторских переводов Г. Ф. Квитки-Основяненко). — Теория и критика перевода. Изд-во ЛГУ, 1962, с. 105.

⁴⁷ Л. Фризман. Прозанichesкие автопереводы Баратынского. — Мастерство перевода. Сб. шестой 1969. М., 1970, с. 201—216.

⁴⁸ E. Balcerzan. Цит. соч., с. 246. См. также: E. Balcerzan. Czy istnieje polski Majakowski? — Там же, с. 277—278.

перевода можно говорить и по отношению к переводческой традиции (в случае существования более ранних переводов данного текста).

Скрытый перевод имеет знаковый характер. Читатель ничего не узнает об авторе в тексте, но все же предполагается, что определенный круг читателей увидит связь переводного текста с подлинником и поймет мотивацию перевода (усвоение традиции, полемика и т. п.)⁴⁹. Понятия полемического, скрытого и автоперевода взаимосвязаны и могут реализоваться одновременно в одном и том же тексте перевода.

Рецептивный аспект (синхрония)

Рецептивный аспект истории перевода охватывает проблемы культурного статуса перевода, их восприятия, культурной политики общества, т. е. проблемы праксеологии перевода⁵⁰. В качестве необходимого фона для исследования рецептивного аспекта истории перевода следует указать на особенности текстотворной деятельности, на взаимосвязи между разными текстами. Переводы сопоставляются с текстами, на которые ориентированы литераторы данной страны и эпохи. Это значит, что перевод как метатекст⁵¹ сопоставляется с другими метатекстами, начиная с цитат и реминесценций и кончая пародиями. Значение такого фона связано с тем, что метатексты как тексты, актуализированные в определенное время и в определенных условиях, очень много говорят об особенностях конкретного автора, литературной традиции и литературной культуры в целом.

Культурная ценность перевода всегда связана с его способностью участвовать в решении проблем переводящей литературы. Одной из основных функций перевода и является освоение художественного опыта, новой тематики, способов выражения и т. д.⁵².

⁴⁹ Там же, с. 247.

⁵⁰ См. подробнее: А. Popovič. Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie. Bratislava, 1975, s. 239—252; D. Paľová. K vymedzeniu praxeológie prekladu. — «Slavica Slovaca», 1976, № 2, s. 166—169.

⁵¹ Метатекст является вторичным текстом, созданным на основе другого текста (перевод, пародия, критическая статья и т. д.). Метатекст может быть и частью текста, представляющей исходный текст (прототекст) в другом тексте и являясь метазнаком прототекста (цитата, аллюзия и т. д.). Знаковый характер метатекстов является их главным онтологическим признаком. См.: А. Popovič. Problémy literárnej metakomunikácie. Teória metatextu. Nitra, 1975, s. 9—28.

⁵² Ср.: «Перевод означает, что данная общественная проблема уже созрела в «воспринимающей» литературе, но до собственного оригинального решения ее заменит перевод». В. И. Кулешов. Цит. соч., с. 89; Ср. мысли о том, что ценность перевода измеряется степенью внесенных в литературный процесс изменений и инноваций, но что перевод может рассматриваться и как факт

Из этого вытекает некоторый прагматизм переводческой деятельности, что часто ведет к полной изоляции данного произведения от его литературного окружения. А в связи с этим требует решения вопрос, «как избежать этой искусственной изоляции восприятия»⁵³. Именно в целях исследования степени этой изоляции следует отдельно говорить о комментариях переводчика или специалиста по данной литературе к переводам, также о разных рецептивных руководствах, начиная с регулярной критики переводов, отзывов об авторе и литературе оригинала и кончая уроками литературы в школе и лекциями в университете. От этих текстов и зависит, как будет функционировать перевод в данной культуре, особенно тогда, когда переведено произведение современного автора.

В таком случае, если выбор произведения для перевода продиктован лишь личным вкусом переводчика, перевод может остаться вовсе незамеченным. Если же перевод появляется как литературный памятник, его восприятие во многом будет зависеть от дополнительных рецептивных руководств. Если таких текстов не будет, перевод выполнит лишь узкие дидактические функции как хрестоматийное произведение (например, переводы русских былин на эстонский язык). С большим оживлением встречается обычно перевод литературного памятника, имеющего в данной культуре статус шедевра мировой литературы. В таких случаях часто перевод — это престижное мероприятие (особенно для малых культур). Он вызывает множество откликов, теоретические обсуждения и т. д. (например, переводы античных эпосов и обсуждения проблем эстонского гексаметра)⁵⁴. Не всегда можно определить восприятие и функции переводов в зависимости от причин их появления (личное пристрастие, литературный памятник, шедевр мировой литературы). Каждый из них «может неожиданно вступить в живое и плодотворное взаимодействие с текущей литературой, если он отвечает живым потребностям современного вкуса»⁵⁵.

Рецептивный аспект истории перехода охватывает, таким образом, сферу контакта перевода с литературной культурой, выделяя в ней четыре круга проблем: литературная ориентация,

переводящей литературы и приспособлен к ее господствующим явлениям: J. Święch. *Tłumaczenie a problemy historii literatury. — Z teorii i historii przekładu artystycznego*. Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 1974, s. 11—12.

⁵³ М. П. Алексеев. Построение истории национальной литературы в странах иного славянского языка. — *Славянские литературы. VII международный съезд славистов. Доклады советской делегации*. М., 1973, с. 25.

⁵⁴ Ср. причины «второй жизни» произведений искусства в работе: W. Tatarkiewicz. *Vita brevis, ars brevis*. — W. Tatarkiewicz. *Pisma zebrane*. T. II. *Droga przez estetykę*. Warszawa, 1972, s. 58—61.

⁵⁵ Мастера русского стихотворного перевода, с. 16.

статистико-социологические проблемы, рецептивные и критические материалы, переводческая деятельность.

Литературная ориентация является внетекстовым фоном переводческой деятельности⁵⁶. В разные периоды развития литературы можно говорить об ориентации на определенную историко-культурную эпоху или конкретную зарубежную литературу. В связи с этим важно установить распространенность иностранного языка в данной культуре, его авторитетность. Это показывает, во-первых, в какой мере известны и читаются подлинники. Во-вторых, в случае распространенности и авторитетности одного иностранного языка (например, французского языка в России в первую четверть XIX в.) можно будет говорить о языке посреднике. Так особенности восприятия Пушкиным творчества Шекспира, проблемы его шекспиризма связаны и с тем, что он знал Шекспира по французским прозаическим переводам⁵⁷. В подобных случаях приходится кроме языка, вернее литературы посредника, констатировать и наличие большого числа переводов из вторых рук.

Самый общий подход к литературной ориентации и начинается с описания состава зарубежной литературы (как оригинальной, так и переводной) для определенной культуры в определенный период. Из каких авторов и каких произведений состоит зарубежная литература — это уже создает предпосылки для восприятия и нередко приходится говорить не столько о различиях подлинника и перевода, сколько об искажении целой литературы или творчества автора⁵⁸. Ведь именно в отборе реализуется культурная политика. Что именно связывается с именем конкретного автора, обуславливается кроме отбора и характером изменений в тексте перевода⁵⁹. Вне- и внутритекстовые анализы должны дополнять друг друга.

На основе внетекстовых данных относительно легко установить место переведенного автора в его литературе, место пере-

⁵⁶ Ср.: «Отбор классиков и их реинтерпретаций современными течениями — это важнейшая проблема синхронического литературоведения. Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика. — Структурализм «за» и «против». Сб. статей. М., 1975, с. 196.

⁵⁷ См. с этой т. зр. любопытный анализ пушкинского шекспиризма в работе: Ю. Д. Левин. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. — Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII. Пушкин и мировая литература. Л., 1974, с. 58—85.

⁵⁸ Ср. понятие «искажение», включающее 1) замалчивание, 2) заведомо неполное осведомление читателей о литературе, 3) намеренный отбор текстов, 4) фальсификацию: Э. Райснер. Восприятие и искажение. (Проблема изменения текста при переводе). — Сравнительное изучение литератур. Л., 1976, с. 500—501.

⁵⁹ Ср.: «Но всегда, даже в эстетике названий, проглядывает необходимость понимания идеи перевода, его желательной функции в новом историческом и национальном контексте». В. И. Кулешов. Цит. соч., с. 94.

веденного произведения в его творчестве. Труднее сказать, кто перед нами в переводе — поэт эпохи, национальной культуры, литературной группировки или направления, поэт как творческая индивидуальность, поэт вообще или вовсе переводчик. В зависимости от отношения к автору изменяется и восприятие перевода. В истории поэзии уже на основе анализа лексики можно сказать, что словарь направления не совпадает со словарем каждого его представителя, более того, словарь поэта может существенно изменяться в ходе его эволюции⁶⁰. Это говорит о том, что слово имеет в поэзии значение прежде всего в рамках текста, стихового ряда и свободное обращение с ним сильно его нейтрализует и даже искажает. Это касается и грамматических категорий. Если перевод выполняется только на основе общепозитической лексики другого литературного языка, то от своеобразия автора ничего не останется⁶¹. В истории перевода можно подобрать огромное количество примеров, когда слово автора заменяется словом языка и в качестве такового переводится на другой язык.

Статистико-социологические проблемы истории перевода связаны, в первую очередь, с изданием переводов. Статистика помогает установить соотношение переводной и оригинальной литературы, количество переводов в литературном потоке. Кроме того, существенно установить тиражи, повторные издания переводов, параллельность переводов одного произведения и т. д. Для получения объективной картины переводческой культуры это необходимо.

Небезразлично и место выхода перевода. Рядом с тиражом важно указать, вышел ли перевод отдельной книгой (оформление книги, наличие предисловия, послесловия, комментариев) или в составе сборника (переводного или смешанного). В случае выхода перевода на страницах периодики следует различать газеты и журналы, центральную и периферийную, многотиражную и малотиражную, авторитетную и неавторитетную, идеологическую и неидеологическую периодику. Кроме того, перевод может выходить и вместе с оригинальным творчеством переводчика. Текстовое окружение переводов во многом определяют и их восприятие, в плане синхронии некоторые переводы даже не ощущаются.

⁶⁰ См. интересные данные о лексике отдельных авторов и направления в целом: Н. И. Абрамова. Дифференциация поэтического словаря на основе выделения ключевых слов. — Сборник научных трудов. Вопросы романо-германской филологии. Вып. 75. М., 1974, с. 237—250; Н. И. Абрамова. Поэтическая лексика французского языка (на материале французской поэзии XIX века). М., 1974.

⁶¹ См. о нейтрализации (бесстильности) перевода и переводе со стиля на стиль: Н. Автономова, М. Гаспаров. Сонеты Шекспира — переводы Маршака. — «Вопросы литературы», 1969, № 2, с. 100—112. М. Новикова. Китс — Маршак — Пастернак. (Заметки об индивидуальном переводческом стиле). — Мастерство перевода. Сб. восьмой. М., 1971, с. 28—54.

«Большинством читателей как переводы, что все же не мешает им быть по качеству не хуже собственно переводов»⁶².

Рецептивные и критические материалы. К ним относятся все материалы по зарубежной литературе и культуре (учебники истории, истории литературы, обзоры, статьи и т. д.), также работы по литературным связям, критика, т. е. все тексты литературной культуры⁶³, позволяющие выявить место перевода в литературной культуре, культурную норму перевода, и реконструировать образ усредненного читателя. Наличие и характер этих материалов показывает, в какой мере перевод вошел в читательскую память и насколько перевод является актуальным для культуры в целом. В этом смысле важно фиксировать и случаи интереснейшего перевода (экранизации, инсценировки).

В истории перевода наблюдается два явления: отсутствие данных об авторе и подлиннике (перевод как факт оригинального творчества) и отсутствие данных о переводчике. В связи с повышением активности переводческой деятельности, появлением профессиональных переводчиков, можно в рамках рецептивного аспекта истории перевода уже предварительно охарактеризовать их работу. Во-первых, следует переводчиков рассматривать по степени профессиональности (постоянные переводчики) — непрофессиональности (случайные). Среди профессиональных или постоянных переводчиков выделяются «всепереводчики», переводчики только с одного языка, переводчики только одной литературы или литературной эпохи и переводчики одного автора. Эти данные дают предварительную информацию о качестве переводов и о статусе переводчиков в данной культуре⁶⁴.

Рецептивный аспект является ценным для истории перевода лишь в случае полноты описания фактов. Рецептивный аспект истории перевода представляет интерес и для истории литературы, так как связан с изучением литературного процесса и литературной культуры вообще: общественный вкус и культурная политика, недостаток в истории (перенятие литературного опыта, пересадка новых явлений), освоение прошлого (культурный уровень общества) и т. д. Изучение рецептивного аспекта истории

⁶² Ср.: «Конечно, это больше Лермонтов, чем Байрон, и в то же время это в несравненно большей степени Байрон, чем то, что давали русскому читателю другие переводчики этого стихотворения». А. Финкель. Лермонтов и другие переводчики «Еврейской мелодии» Байрона. — Мастерство перевода. Сб. шестой. 1969. М., 1970, с. 200.

⁶³ Система литературной культуры изложена в работе: А. Поропиш. Problémy literárnej metakomunikácie. Teória metatekstu. Nitra, 1975, s. 38—45.

⁶⁴ Ср. напр.: «Как видно, в переводческой деятельности наиболее трудно и сложно преодолеть одну, чаще всего непреодолимую преграду — разницу индивидуальностей автора оригинала и переводчика». А. Межиров. Как мы переводим? — «Литературная газета», 1969, 20 августа.

перевода является, следовательно, изучением функциональной стороны истории перевода, функций переводной литературы в определенное время в определенных культурах ⁶⁵.

Эволюционный аспект (диахрония)

Проблемы диахронии мы рассматриваем в двух аспектах: в аспекте эволюции и в историко-культурном аспекте. Такое разделение связано с необходимостью различать два вида времени: эволюционный аспект охватывает проблемы, связанные с историческим временем, историко-культурный аспект — проблемы культурного времени. Под историческим временем понимается обычная временная и историческая последовательность, а понятие культурного времени связано с тем, что история культуры развивается в разных странах по общим закономерностям, но разными темпами (романтизм в Англии и в России и т. д.). Какие-то культуры развиваются быстрее других или пропускают какое-нибудь явление и т. д.

При рассмотрении эволюционного аспекта выделяются три проблемы: эволюция переводчика, несовпадение исторического времени (когда между появлением оригинала и перевода большая временная дистанция) и совпадение исторического времени (минимальная дистанция).

Совпадение исторического времени тесно связано с рецептивным аспектом истории перевода и рассматривается в рамках эволюционного аспекта как особый случай перевода произведения, изданного незадолго до перевода. В таком случае особенно остро ощущаются проблемы принятия — непринятия чужих явлений, проблемы идеологического и культурного фильтров. Всегда важно установить факторы, определяющие выбор современных авторов для перевода, здесь переплетаются история перевода, литературы, культуры и общества в целом. При совпадении исторического времени следует указать на возможность личного контакта между переводчиком и автором. Если автор не знает языка, на который его произведение переводится, контакт ограничивается консультациями. В случае владения автором языком перевода может возникнуть и авторизованный перевод. Кроме возможности личного контакта имеет значение и близость культурной ситуации, возможность живого контакта с культурным контекстом переводимого произведения, отсюда более легкое решение стра-

⁶⁵ Ср.: «Говоря об общении между автором и читателем, мы, как правило, забываем, что оно вполне реализуется лишь в меньшинстве наиболее значительных произведений (и чем произведение значительнее, тем процент этот ниже). Говоря же о переводе, нам приходится заниматься не только отдельным произведением переводчиков, но также и функцией этого вида литературы как целого в гармонии современной культуры». И. Левый. Цит. соч., с. 236.

новедческих и лингвистических вопросов перевода. Добавить следует еще и то, что в переводе относительно легко учитывать восприятие подлинника, его читателя.

В аспекте истории перевода можно еще указать на тот факт, что совпадение исторического времени не является еще совпадением традиций. Поэтому переводчику, особенно в случае тесной связи переводимого произведения — утвердительной или полемической — с литературной традицией, следует это осознавать (хотя бы для различения индивидуальных особенностей от того, что идет от традиции). Соотношение индивидуального — традиционного (нейтрального) всегда важно ощущать, так как в переводе важно передавать именно это соотношение. Особо следует это подчеркнуть потому, что такие переводы (т. е. исторически совпадающие) часто тяготеют к соответствию только на общезыковом уровне и выполняют скорее информационную, чем художественную функцию. Поэтому такие переводы часто актуальны только для данной культурной ситуации и, потеряв новизну, уходят из читательского потребления.

Несовпадение исторического времени в первую очередь означает, что мы имеем дело с некоторым промежутком времени между появлением подлинника и переводом. Наличие этой временной дистанции само уже диктует два подхода к переводческой деятельности: сохранение или несохранение этой дистанции, т. е. историзующий и модернизирующий подходы⁶⁶.

Тут сразу же поднимается вопрос **языка**. Как передавать в переводе произведение, написанное очень давно, следует ли в таком случае архаизировать язык перевода? Одно дело, конечно, старинное слово, значение которого во многом изменилось и которое следует понимать именно исторически, не искажать «посредством элементарного словаря современного языка»⁶⁷. Другое дело, воссоздание этого исторически понятого слова, воссоздание его живого значения, а не его «изношенности»⁶⁸. Поэтому вполне оправдан вопрос современного исследователя: «всегда ли нужно создавать дистанцию времени потому лишь, что произведение написано давно, и даже в тех случаях, когда у автора не было и не могло быть никаких архаизирующих задач»⁶⁹. Выход, как мы уже указывали, в передаче отношения автора к литературному языку его времени, т. е. передаче

⁶⁶ Ср.: «Переводческая деятельность может быть приближением переводимого текста и его мира, но может быть и его отдалением — пониманием с дистанции». J. Ziomek. Kto mówi? — «Teksty», 1975, 6(24), s. 54.

⁶⁷ С. М. Вайнштейн. Вопросы интерпретации слова в историческом тексте. (На материале памятников испанского языка XVI века). — Тетради переводчика. М., 1975, с. 32.

⁶⁸ О. Кундзич. Переводческий блокнот. — О. Кундзич. Слово и образ. Литературно-критические статьи. М., 1973, с. 183.

⁶⁹ С. Львов. Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. II, с. 251.

соотношения индивидуального — нейтрального. Передавать в переводе следует те особенности, без которых нельзя говорить о своеобразии данного автора, а эти особенности связаны не с языком, а с употреблением языка. Когда переводы обновляются, то, потому, что устаревает язык, а не способ его употребления. Время же передается в тексте именно этим употреблением⁷⁰. Эти проблемы входят и в компетенцию историка.

Кроме проблемы временной дистанции мы выделяем еще две проблемы несовпадения исторического времени: диахронную оригинала и диахронную перевода. **Диахрония оригинала** имеет для перевода значение уже в названном аспекте сохранения — несохранения временной дистанции. Кроме изменения языка, о чем мы уже говорили, следует говорить и о временном изменении произведения в целом (не только текста в лингвистическом понимании). Более того, в истории перевода можно говорить о диахронии контекста (внетекстовых связей), о диахронии текста, а также о диахронии всего творчества, поэтического мира данного автора.

Говоря о каком-нибудь художественном произведении мы неизбежно должны говорить о существующих интерпретациях этого произведения, можно говорить и о возможностях разных интерпретаций, об интерпретируемости произведения. Есть произведения, истолкование которых во времени и в пространстве взаимосвязаны, близки, но есть и такие, в истории истолкования которых много разных, часто противоречащих друг другу мнений. История перевода тесно связана с этим фактом: более однозначно интерпретируемые произведения переводятся, как правило, реже, меньше параллельных, сосуществующих переводов; традиция перевода противоречиво интерпретируемых сложных произведений более богата, есть параллельные переводы⁷¹. То же можно сказать в более общем плане о соотношении прозаических и поэтических переводов.

Диахрония текста в истории перевода несомненно связана и с пространственным аспектом. Во-первых, например, Шекспир. Пастернака существенно отличается от Шекспира Лозинского; во-вторых, польский Шекспир отличается от эстонского и т. д. Если вопрос временной дистанции в связи с языком можно практически всегда решить, то выбор интерпретации, дистанция для целого произведения — очень и очень трудный вопрос для переводчика. Это и вопрос историчности — современности автора,

⁷⁰ См.: О. Кундзич. Цит. соч., с. 181—184. Ср. также: «Историю языка следует изучать не по переводам, а по оригиналам». С. Львов. Цит. соч., с. 253.

⁷¹ Именно с этим связывает И. Левый факт, что в культурных языках существует обычно несколько вариантов перевода Шекспира и только один вариант перевода Мольера. И. Левый. Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. II, с. 301.

это и вопрос связи субъективной интерпретации с особенностями творчества автора⁷². Таким образом, произведение изменяется во времени и в пространстве, вступает в новые и новые связи с разными явлениями культуры, становится сложнее и богаче, но и теряет постепенно свою связь с моментом появления в свет, с причинами его создания. На вопрос, следует ли давать современную интерпретацию автора или надо освободить его от более поздних наслоений, нет единого ответа. Дело осложняет читатель, который также изменился и для которого перевод — это не только факт прошлого, но и современной живой литературы⁷³.

Тут мы уже подходим к диахронии контекста. Художественное произведение тесно связано с контекстом (другие тексты, общественный фон и т. д.) и только так может быть понятым. Но со временем этот контекст расширяется, возникает связь с новыми явлениями литературы, т. е., как утверждает М. М. Бахтин, между текстом и контекстом постоянно изменяющееся диалогическое отношение⁷⁴.

С проблемой контекста связан один очень сложный для перевода вопрос: диахрония творчества, эволюция поэтического мира автора. С одной стороны, в разные периоды актуализируется только часть творчества данного автора (определенные этапы, произведения, темы), с другой стороны, анализируя, например, «Бедных людей» Достоевского, невозможно забыть о том, что тот же писатель написал и «Братья Карамазовы»⁷⁵. В итоге получается не произведение начинающего писателя, а произведение гениального писателя-романиста.

Суммируя проблематику диахронии оригинала, следует, таким образом, напомнить историку три основные проблемы, требующие фиксации: проблемы диахронии языка, произведений (и творчества в целом) и контекстов (т. е. функций текстов и их восприятия)⁷⁶.

⁷² Ср.: «Английский Шекспир писал сонеты для друга и дамы, русский Шекспир — для нас и вечности. ... Об идеологии Шекспира по переводам Маршака судить можно, но о стиле Шекспира — никогда.» Н. Автономова, М. Гаспаров. Цит. соч., с. 111.

⁷³ В этом смысле с переводческой деятельностью связывается мысль Р. Барта о критической деятельности: «... критическое сочинение может стать местом диалога двух историй и двух субъективностей: автора и критика. Но этот диалог в своем эгонизме целиком ориентирован на современность...» R. Barthes. Czym jest krytyka? — R. Barthes. Mit i znak. Eseje. Warszawa, 1970. s. 288.

⁷⁴ М. М. Бахтин. К методологии литературоведения. — Контекст — 1974. Литературно-теоретические исследования. М., 1975, с. 207.

⁷⁵ Именно в этом смысле в истории литературы часто «будущее реальнее настоящего».

J.-P. Sartre. Sönad. Tłn. 1965, lk. 120

⁷⁶ Ср. общий вывод Ю. М. Лотмана о том, что культура может описываться на трех разных уровнях: «на уровне общезыкового содержания составляющих ее текстов, на уровне текстового содержания и на уровне функций

Диахрония перевода связывается с проблемами онтологии перевода. Если художественный текст реализует только одну из функциональных возможностей (даже тогда, когда ее неопределенность и многозначность релевантны) и является единственным в своем роде⁷⁷, то «перевод существует в серии переводов. Серия является основным способом существования художественного перевода. На этом основывается своеобразие его онтологии»⁷⁸. Из сказанного вытекает, что неповторимому и единственному художественному произведению противопоставляется большое количество возможных вариантов перевода, причем и возможность и более одного адекватного.

В истории перевода эта серийность совпадает с понятием переводческой традиции. Во-первых, одной из методологических основ истории перевода является реконструкция полного диахронического ряда, всей традиции, включая туда и те переводы, которые не имеют никакой художественной ценности⁷⁹. Такая полнота описания позволяет связать историю перевода с историей литературы, выявить диалектику развития переводческой деятельности и, как полагают некоторые исследователи, прогнозировать переводы (их типы)⁸⁰. Во-вторых, так как переводчик должен знать предыдущие переводы данного произведения⁸¹, каждый новый перевод перестраивает традицию⁸², что особенно ярко бросается в глаза в случае маленького временного расстояния между разными переводами одного произведения.

Модельное и метаязыковое единство описания истории перевода (конкретного диахронического ряда) ценно именно тем, что делает разные переводы (разные реализации модели процесса перевода, разные методы перевода) сравнимыми, позволяет выделить характерные признаки и различия, связанные с конкретными типами перевода (повторяем, что такой анализ лишен оценочности)⁸³.

Полнота и модельное единство описания традиции составляет одну из главных проблем истории перевода, но нередко бывает,

текстов». Ю. Лотман. Статьи по типологии культуры. Вып. 1. Тарту, 1970, с. 73.

⁷⁷ K. Horálek. Sémantika textu z hlediska překladatelského. — «Slovo a slovesnost», 1967, № 2, s. 116—117.

⁷⁸ E. Balcerzan. Poetyka przekładu artystycznego, s. 234.

⁷⁹ Z. Grosbart. Цит. соч., с. 112.

⁸⁰ W. Soliński. Цит. соч., с. 78.

⁸¹ T. S. Eliot. Traditsioon ja individuaalne talent. — T. S. Eliot. Valik esseid. Tln., 1973, lk. 12.

⁸² T. S. Eliot. Цит. соч., с. 12—13.

⁸³ Ср. понимание эволюции как учения «о накоплении различий», целью которого является построение «диахронического вариационного ряда». Б. И. Ярхо. Методология точного литературоведения (наброски плана). — Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969, с. 525.

что кроме теоретической модели для описания следует учитывать еще одну модель — канонический перевод, который является «живым центром традиции перевода»⁸⁴. В случае существования канонического перевода следует учитывать, что несмотря на новые, более поздние переводы, канонический перевод сохраняется в сознании читателя и является образцом не только читателям, но и переводчикам. Этой модельной функции всегда сопутствует и положительная оценка⁸⁵, хотя далеко не всегда канонический перевод является самым качественным, — канонизация перевода зависит от читательских конвенций, от господствующей нормативной сформулированной поэтики. Канонический перевод может существенно изменить описание переводческой традиции, так как кроме диахронического ряда мы получаем еще и концентрический круг, целый ряд переводов, так или иначе связанных с каноническим переводом. Кроме того, в случае отсутствия данных, можно благодаря этой «концентрической связи» между переводами реконструировать каноничность перевода⁸⁶. В теоретическом плане канонический перевод как модельный фиксирует основные требования к переводу подобного произведения и приобретает на фоне традиции статус сформулированной нормативной имманентной поэтики. Из этого вытекает, что канонизация конкретного перевода становится канонизацией принципов перевода.

Изучение традиции перевода связано и с одной из проблем современной переводческой культуры: с обновлением переводов, с выработкой теоретических обоснований обновления переводов⁸⁷.

В рамках диахронии перевода следует указать наряду с традицией перевода еще и на связанное с ним развитие переводческой мысли, изменение, наличие-отсутствие сформулированной нормативной поэтики перевода. В истории перевода необходимо сопоставить конкретные переводы с переводческой мыслью своего времени, т. е. как мы уже выше указали, история перевода состоит из переводных текстов и мыслей о переводе.

Третий круг вопросов эволюционного аспекта связан с переводчиком. Эволюцию переводчика следует рассматривать в двух

⁸⁴ I. Świąch. Model komunikacji przekładowej. — «Teksty», 1975, 6(24), s. 21.

⁸⁵ Ср.: «...если канон есть образец, то, очевидно, он есть также и критерий положительной оценки для всех его последующих воспроизведений». А. Ф. Лосев. О понятии художественного канона. — Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сб. статей. М., 1973, с. 13.

⁸⁶ «...следует различать случаи, когда ориентация на канон принадлежит не тексту, как таковому, а нашему его истолкованию». Ю. М. Лотман. Каноническое искусство как информационный парадокс. — Там же, с. 21.

⁸⁷ См.: В. Шор. Из истории советского перевода. (Стефан Цвейг на русском языке), с. 53.

аспектах: во-первых, в аспекте эволюции метода перевода и, во-вторых, в аспекте **процесса перевода**, этапности этого процесса. Если одним из наиболее существенных методологических принципов истории перевода является полнота описания, то в качестве другого, не менее существенного принципа, следует указать на необходимость рассматривать перевод не имманентно, а в рамках творчества переводчика в целом, на фоне всех его переводов, а также оригинальных произведений⁸⁸. Формулировка этого принципа вызвана практикой анализа переводов, и тем фактом, что переводчик, как творящий субъект, практически исключен из истории перевода. О нем говорится лишь в связи с переводами конкретных произведений, а не в связи с творчеством переводчика⁸⁹. Таким образом, полнота необходима не только при описании традиции перевода, но и при изучении творчества переводчика.

С эволюцией перевода тесно связана реконструкция процесса перевода. С одной стороны, наиболее тесно процесс перевода связывается с эволюцией метода перевода в случае повторных изданий одного перевода. В таких случаях внесенные изменения могут многое сказать об эволюции переводчика.

В рамках истории перевода необходим сопоставительный анализ перевода и подлинника, реконструкция метода перевода. Только такой анализ позволяет определить тип перевода и говорить о качестве перевода. По сути дела можно тут говорить о сопоставлении двух монографических анализов, оригинала и перевода. Сопоставительному анализу предъявляются также определенные требования. Эту трудоемкую работу проделывают обычно на ограниченном материале. Переводоведы единодушны в вопросе, что нельзя ограничиваться сопоставлением лишь отдельных элементов оригинала и перевода. Поэлементно невозможно ни переводить, ни анализировать перевод и в итоге приходится говорить о буквализме критики⁹⁰. Если слишком трудоемко сопоставить целые тексты, то следует это сделать по крайней мере в достаточно больших выборках, чтобы избежать искажения выводов⁹¹. В любом случае следует иметь в виду целостные произ-

⁸⁸ Z. Grosbart. Цит. соч., с. 111—112.

⁸⁹ Ср.: «Большинство авторов, изучающих переводческие методы, стремятся охарактеризовать единичное произведение переводчика, игнорируя то обстоятельство, что и переводчик, как правило, прошел определенный путь развития, что при этом более или менее менялся его стиль, опыт, переводческая эстетика и взгляд на переводимую литературу». И. Левый. Искусство перевода, с. 229.

⁹⁰ J. Rousselot. De la traduction poétique. — «Vie et langage», 1974, № 262, p. 4; Л. Мкртчян. Поэзия в переводе. — Мастерство перевода. Сб. шестой. 1969. М., 1970, с. 18.

⁹¹ Ср.: «Нам представляется, что только систематическое сличение перевода с подлинником (в целом или в больших отрывках) позволяет обнаружить принципы, положенные в основу переводческой работы. Беглое рассмотрение

ведения. Другими словами, сопоставляться должны не просто тексты или фрагменты текстов, а целостные художественные структуры, даже тогда, когда вместо целого выступает часть. Г. Гачециладзе считает, что основа перевода вообще и состоит в сопоставляемости «перевода как целого с подлинником как целым»⁹².

В последнее время все больше говорится о недостаточности простого сопоставления оригинала и перевода. В связи с этим и можно говорить об эволюции в рамках процесса перевода. Процесс перевода иногда очень длителен и кроме перевода, как результата этого процесса, рождается еще целый ряд промежуточных текстов: подготовительные материалы, черновики, разные беловые варианты. На основе этих материалов можно более адекватно описать процесс перевода, представить путь переводчика от оригинала к переводу в более конкретном виде. В этой мастерской переводчика мы легче восстановим личность переводчика, получим ценные данные о психологии перевода⁹³. Кроме оригинала и перевода в этом анализе участвует и переводчик. Именно поэтому Д. Дюришин рассматривает простое сопоставление как путь от оригинала к переводу, а привлечение черновиков и других промежуточных материалов как более продуктивный путь от переводчика к конкретизации перевода⁹⁴.

Историко-культурный аспект (диахрония)

Кроме временной дистанции между подлинником и переводом необходимо еще говорить об соотношениях на фоне культурного времени. Сам перевод непосредственно участвует в литературной эволюции, но история переводов конкретных авторов показывает в качестве общей тенденции, что сперва переводы включаются в переводящую литературу, они переводятся как литературные произведения, решающие задачи своей литературы. Если в это время господствует какая-нибудь сформулированная нормативная поэтика, то перевод скорее всего подчиняется этой поэтике, так как форма воспроизведения связана с эстетической оценкой

некоторых кратких отрывков приводит к неверным заключениям или спорным обобщениям». J. Lothe. Эпические формулы в переводе «Илиады» Гнедичем (к истории стихотворного перевода). — *Poetyka i stylistyka słowiańska*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1973, s. 235.

⁹² Г. Гачециладзе. Что за словом. — «Литературная газета», 1972, 1 ноября.

⁹³ Ср. на этом фоне задачи психологии перевода: И. А. Зимняя. Психологический анализ перевода как специфического вида речевой деятельности. — Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков, ч. I, с. 30—34.

⁹⁴ D. Ďurišin. Slohovo-druhový aspekt — indikátor prekladateľského výberu a konkretizácie. — «Československá rusistika», 1973, № 2, s. 57—66.

См. также Л. Мкртчян. В поисках наилучшего решения. — Л. Мкртчян. О стихах и переводах. Ереван, 1965, с. 14.

вне зависимости от особенности оригинала. Но если такая нормативная поэтика отсутствует, а значит, у читателей нет непоколебимых конвенций для восприятия, то перевод воспроизводит особенности оригинала или же опирается на существующую традицию⁹⁵. На начальном этапе традиции перевода какого-нибудь автора переводчики чаще всего учитывают то обстоятельство, что «восприятие произведения всегда есть в той или иной степени перекодирование, попытка перевода из кода, использованного в сообщении; в код, ожидаемый читателем в соответствии с поэтической конвенцией, которая принята и одобрена им в качестве модели»⁹⁶.

Такая особенность начала переводческой традиции связана с тем, что традиция перевода всегда связана с традициями литературы, опирается на них. Чтобы преодолеть трудность начального момента восприятия следует найти правильный стилистический ключ⁹⁷. Опора на литературную традицию позволяет легче сохранять стилевое единство, особенно в случае сложных авторов⁹⁸.

Характерно, что за поисками в переводимом произведении связи со своей культурой в начале традиции следуют в дальнейшем поиски специфических черт данного автора или произведения. Такой ход традиции подтверждается анализами многих авторов⁹⁹. Но на историю перевода конкретного автора или произведения очень влияет соотношение и особенностей культурного времени как оригинала, так и перевода¹⁰⁰.

Во-первых, можно говорить о совпадении культурного времени оригинала и перевода. Это наиболее редкий случай в истории перевода и литературы. Для перевода это значит, что есть возможность опираться на собственную традицию и имеется более или менее подготовленный читатель.

Во-вторых, наиболее распространенный случай, когда культурное время перевода отстает от культурного времени оригинала. В таком случае перевод выполняет задачу пересадки традиции и, не имея опоры в собственной литературе, приближает к

⁹⁵ См. J. Świąch. Tłumaczenie a problemy historii literatury, s. 13-16.

⁹⁶ Я. Славинский. К теории поэтического языка. — Структурализм «за» и «против», с. 276.

⁹⁷ Д. С. Лихачев. Система стилевых взаимоотношений в истории европейского искусства и место в ней русского XVIII века. — XVIII век. Сб. 10. Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975, с. 7.

⁹⁸ Так переводчик Джойса может опираться на творчество А. Белого: В. Иванов. О языковых причинах трудностей перевода художественного текста. — Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. II, с. 277; Маршак опирался в переводах из Шекспира на русский романтизм: Н. Автономова, М. Гаспаров, Цит. соч., с. 110.

⁹⁹ Ср. напр. историю русского Гейне: А. Федоров. Русский Гейне (40-ые — 60-ые годы). — Русская поэзия XIX века. Сб. статей. Л., 1929, с. 256.

¹⁰⁰ См.: А. Popovič. Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie, s. 180—181.

ней новое явление. Тогда и можно говорить, что целью перевода является не передача специфики «чужого» произведения, а решение проблем своей литературы (например, переводное творчество Жуковского и русский романтизм).

В-третьих, культурное время оригинала может в переводе вообще отсутствовать. Особенно часто эта проблема встает у малых народов, в истории культуры которых много «пробелов». В таких случаях перевод становится престижным мероприятием, доказывающим развитость языка и культуры или же сильно экзотизируется или натурализуется. Очень часто переводы в таких случаях отсутствуют и заменяются информационными текстами.

В итоге можно сказать, что все аспекты истории перевода тесно взаимосвязаны. Они могут исследоваться и исследуются отдельно, но целостная история перевода может появиться только на основе их соединения. В данной статье мы попытались наметить основные проблемы построения истории перевода. Более углубленное исследование и решение этих проблем еще впереди.